This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

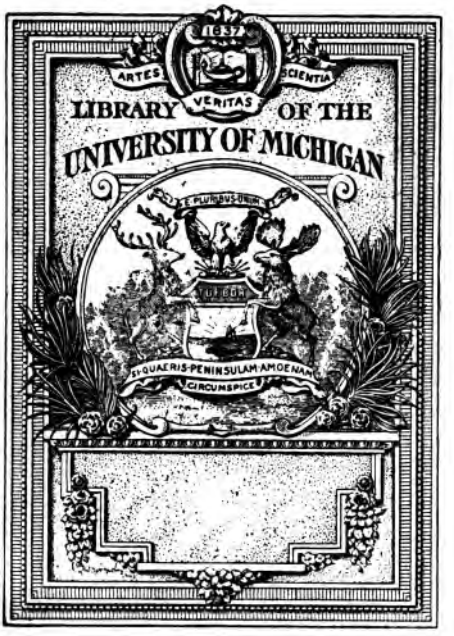
Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

838
L57a O
F8

B 1,035,774

UNIV.
OF
MICH.


1837
ARTES
SCIENTIA
VERITAS
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE

Probefahrten

Erſtlingsarbeiten aus dem Deutſchen Seminar in Leipzig

Herausgegeben von Albert Köſter

Dreizehnter Band

Die „Anmerkungen übers Theater“

des Dichters Jakob Michael Reinhold Lenz

Nebſt einem Anhang:

Neudruck der „Anmerkungen übers Theater“ in verſchiedenen Typen zur Veranſchaulichung ihrer Entſtehung

Von

Theodor Friedrich

R. Voigtländers Verlag in Leipzig, 1908

1824

Alle Rechte vorbehalten.

13 NOV. 09 Bibl.

Inhalt.

Seite

Die verwertete Literatur . . . . . V—VII

Geschichte der ‚Anmerkungen übers Theater‘ . . . . . 1—13

Die Zeit der Veröffentlichung. Die Aufnahme seitens der Zeitgenossen: Der Wandsbecker Bothe, der Almanach der deutschen Musen, die Frankfurter gelehrten Anzeigen, der Teutsche Merkur, Wieland. Lenz in der Selbstrezension des Menoza. Lessing (S. 1—6).

Die weitere Geschichte der ‚Anmerkungen‘ unter dem Eindruck der Datierungsfrage: Goethe, Tieck, Dorer-Egloff, Düntzer, Gruppe, Genée, Erich Schmidt, K. Weinhold, Froitzheim, Kochendörffer, Düntzer, Rauch, Clarke (S. 6—10).

Die in der Datierungsfrage bisher verwerteten Beweismittel (Glaubwürdigkeit der Zeugen und Stil) und ihre Kritik (S. 10—13).

Die ‚Anmerkungen übers Theater‘ und die „Gesellschaft guter Freunde“ . . . . . 14—18

Die „Gesellschaft guter Freunde“ in Lenzens Schriftstellerei. Die „Deutsche Gesellschaft in Straßburg“ von 1775 eine Neugestaltung der „Société de Philosophie et de Belles-Lettres“ von 1767. Lenzens Verhältnis zu dieser Société. Umfang des von Lenz in der Société Vorgelesenen und Folgerungen daraus für seine Angaben im Vorwort der ‚Anmerkungen‘.

Der Doppelcharakter der ‚Anmerkungen übers Theater‘ und seine Begründung . . . . . 19—25

Das Problem. Zusammenstellung der über Aristoteles aburteilenden und der ihn anerkennenden Äußerungen. Die durchgehende Korrektur der ‚Anmerkungen übers Theater‘ angesichts der Veröffentlichung. Die Bedeutung dieser Korrektur in literarhistorischer Beleuchtung.

Die einzelnen Anmerkungen . . . . . 26—49

Die gegenwärtige Anordnung des Stoffes innerhalb der ‚Anmerkungen übers Theater‘ (S. 26). Die Schlußanmerkung (S. 27). Der einleitende historische Überblick (S. 28). Die Anmerkung über das Handwerksmäßige in der dramatischen Literatur der

*

199415

Seite

Franzoſen (S. 30). Der Exkurs über Drama und Epos (S. 33). Der Exkurs über individuelle Pſychologie im Drama (S. 34). Die Anmerkung über die Theorie von den drei Einheiten im Drama (S. 37). Die Anmerkung über das Weſen des Dramas (S. 39). Die prinzipielle Unterſuchung über das Weſen der Dichtkunſt (S. 41). Die zweifache Überarbeitung der ‚Anmerkungen übers Theater' (S. 45). Die Beſtätigung des Reſultats durch die Parallelen zu der Abhandlung über Götz von Berlichingen (S. 45). Die vier Anmerkungen und die beiden Bearbeitungen (S. 47).

Die Entſtehung der ‚Anmerkungen übers Theater' (Rekonſtruktion) . . . . . 50—91

Lenz vor ſeinem Aufenthalt in Straßburg und ſeine Berührung mit den leitenden Ideen des Straßburger Kreiſes (S. 50). Die Anmerkung über die Theorie von den drei Einheiten im Drama (S. 52). Die Anmerkung über das Weſen des Dramas (S. 58). Die Anmerkung über das Handwerksmäßige in der dramatiſchen Literatur der Franzoſen (S. 65). Die Abhandlung über Götz von Berlichingen (S. 68). Die erſte Redaktion der ‚Anmerkungen übers Theater' (S. 70). Die zweite Redaktion der ‚Anmerkungen übers Theater' (S. 80). Die Bemühungen Lenzens um die Einheit im Drama (S. 88).

Die Veröffentlichung der ‚Anmerkungen übers Theater' und ihre Folgen . . . . . 92—100

Das Vorwort. Die ‚Anmerkungen übers Theater' bei ihrer Veröffentlichung. Der Eindruck auf das Publikum. Lenz in den Bahnen ſeiner ‚Anmerkungen'. Neue Bemühungen um das Prinzip der Einheit im Drama. Lenzens Stellung zu den ‚Anmerkungen übers Theater' in ſpäterer Zeit.

Anhang.

Neudruck der ‚Anmerkungen übers Theater' in verſchiedenen Typen . . . . . 101—140

Vorwort dazu . . . . . 103—108

Der Neudruck . . . . . 109—140

1. Der einleitende hiſtoriſche Überblick . . . . . 111—113
2. Die Anmerkung über das Weſen des Dramas 114—123
3. Die Anmerkung über die Theorie von den Einheiten im Drama . . . . . 123—128
4. Die Anmerkung über das Handwerkmäßige in der dramatiſchen Literatur der Franzoſen 128—135
5. Die Schlußanmerkung . . . . . 135—140

Regiſter . . . . . 141 ff.

Literatur.

J. M. R. Lenz, Anmerkungen übers Theater nebst angehängten übersetzten Stück Shakespears. Leipzig, in der Weygandschen Buchhandlung 1774.

J. M. R. Lenz, Gesammelte Schriften, hsg. v. Ludwig Tieck, Berlin, Reimer 1828. 3 Bde. (zitiert: „Tieck").

J. M. R. Lenz, Gedichte, hsg. v. K. Weinhold, Berlin 1892.

J. M. R. Lenz, Dramatischer Nachlaß, hsg. v. K. Weinhold, Frankfurt a. M. 1884.

J. M. R. Lenz, Die Sizilianische Vesper, hsg. v. K. Weinhold, Breslau 1887.

J. M. R. Lenz, Verteidigung des Herrn Wieland gegen die Wolken von dem Verfasser der Wolken (1776), hsg. v. Erich Schmidt. Deutsche Litteraturdenkmale, hsg. v. A. Sauer, Nr. 121, Berlin 1902.

Erich Schmidt, Lenziana, Sitzungsberichte der Akademie der Wissenschaften zu Berlin 1901 S. 979—1017.

Waldmann, Lenz in Briefen, Zürich 1894.

Almanach und Zeitschriften.

Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1775. Leipzig, im Schwickertschen Verlage.

Der Deutsche sonst Wandsbecker Bothe 1774.

Frankfurter gelehrte Anzeigen v. 1774. 1775. Frankfurt a. M.

Der Teutsche Merkur v. 1774. 1775. Weimar.

Gleichzeitige deutsche Literatur.

Gerstenberg, Briefe über die Merkwürdigkeiten der Litteratur. 1.—3. Sammlung. Schleswig und Leipzig 1766, 1767. Deutsche Litteraturdenkmale des 18. u. 19. Jhrh., hsg. v. B. Seuffert Nr. 29/30. Heilbronn 1888/90.

— G.s Briefe an Nicolai nebst einer Antwort Nicolais, hsg. v. R. Werner. Zeitschrift f. Deutsche Philologie (Z. d. Ph.), hsg. v. H. Gering u. Oskar Erdmann. 23. Bd. Halle 1891. S. 43—67.

Goethes Werke, hsg. im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen-Weimar (zitiert „W. A.“). — Briefe in der IV. Abt. (zitiert „Br.“).
Herders Werke hsg. v. B. Suphan. Berlin, Weidmann 1877 ff. (zitiert „Suph.“).
— Aus Herders Nachlaß, hsg. v. Hch. Düntzer u. Ferd. Gottfr. v. Herder. Frankfurt 1856 f. 3 Bde.
— Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blätter. Deutsche Litteraturdenkmale, hsg. v. Sauer, Nr. 40/41. Stuttgart 1892.
Jacobi, Aus F. H. Jacobi's Nachlaß, Leipzig, Engelmann 1869. 2 Bde.
Jung-Stillings Jugend, Jünglingsjahre — Wanderschaft, Spemanns Nationalliteratur (zitiert „Spemann“).
Lessing, Sämtliche Schriften, hsg. v. K. Lachmann, bes. v. Muncker. Stuttgart, Göschen 1893. 1894. Hamburgische Dramaturgie im 9. und 10. Band.
Merk, Briefe an Joh. Hch. Merk von Goethe, Herder, Wieland und anderen bedeutenden Zeitgenossen, hsg. v. K. Wagner. Darmstadt 1855.
Wielands Werke, hsg. v. Gotthold Klee, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut 1900.

Ausländische Literatur.

Aristoteles, De arte poetica.
Batteux, Les beaux arts réduits a un même principe, Paris, Durand 1746.
Dacier, Les comédies de Térence traduites en françois, hsg. v. Martin Deschner 1744.
Du Bos, Réflexions critiques sur la Poësie et sur la Peinture. Par M. l'Abbé Du Bos. Paris. Pissot 1755.
Shakespeare, Dramatische Werke, übers. v. Schlegel und Tieck, hsg. v. Alois Brandl, Leipzig und Wien, Bibliographisches Institut.
Sterne, The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman. Vienna 1798.
Voltaire, Oeuvres complètes, Nouvelle Edition, Paris 1877.
[Young], Gedanken über die Originalwerke. In einem Schreiben des D. Young an dem Verfasser des Grandison. Aus dem Englischen. Leipzig bey Johann Samuel Heinrici Erben 1760.

Neuere Literatur.

Clarke, K. H., Lenz' Übersetzungen aus dem Englischen. Zeitschrift f. vergleichende Litteraturgeschichte, hsg. v. Dr. Max Koch-Breslau. Neue Folge. X_1 Weimar 1896. S. 117 ff.
Dorer-Egloff, J. M. R. Lenz und seine Schriften. Nachträge zu der Ausgabe von Tieck. Baden 1857.
Düntzer, Hch., Aus Goethes Freundeskreise. Braunschweig 1868.
— Anmerkungen übers Theater von J. M. Reinhold Lenz. Blätter für litt. Unterhaltung. Leipzig, Brockhaus 1892, Nr. 16.

Froitzheim, Joh., Zu Straßburgs Sturm- und Drangperiode 1770 bis 1776; s. Beiträge zur Landes- und Volkskunde von Elsaß-Lothringen. Heft VII. Straßburg 1888.

— Goethe und Heinrich Leopold Wagner. Ein Wort der Kritik an unsere Goethe-Forscher. Ebda. Heft X. Straßburg 1889.

— Lenz und Goethe. Mit ungedruckten Briefen von Lenz, Herder, Lavater, Röderer, Luise König. Deutsche Verlagsanstalt Stuttgart, Leipzig, Berlin, Wien 1891.

Genée, Rud., Geschichte des Shakespearschen Dramas in Deutschland. Leipzig, Engelmann, 1876.

Gruppe, O. F., Reinhold Lenz, Leben und Werke. Berlin, Charisius, 1861.

Halbe, Max, Der Dramatiker Reinhold Lenz. Zu seinem hundertjährigen Todestage; s. „Die Gesellschaft", Monatsschrift, begr. v. Conrad. Leipzig 1892, S. 568—582.

Kochendörffer, Karl, Goethes Glaubwürdigkeit in Dichtung und Wahrheit. Preußische Jahrbücher, hsg. v. Delbrück. Berlin 1890, II. S. 539—563.

Rauch, H., Lenz und Shakespeare. Ein Beitrag zur Shakespearomanie der Sturm- und Drangperiode. Diss. Berlin 1892.

Schmidt, Erich, Lenz und Klinger. Zwei Dichter der Geniezeit. Berlin 1878.

Stein, Hch. v., Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart, Cotta 1886.

Stöber, Aug., Der Dichter Lenz und Friederike von Sesenheim. Aus Briefen und gleichzeitigen Quellen, nebst Gedichten und anderem von Lenz und Goethe. Basel 1842.

— Der Aktuar Salzmann, Goethes Freund und Tischgenosse in Straßburg. Eine Lebensskizze nebst Briefen von Goethe, Lenz. . . Mühlhausen 1855.

— Joh. Gottfried Röderer und seine Freunde. Biograph. Mitteilungen nebst Briefen an ihn von Goethe, Kayser. . . 2. Auflage. Colmar 1886.

Die Zitate entsprechen in Orthographie und Interpunktion (die ausländischen auch in den Akzenten) der jeweilig genannten Quelle.

Die Zitate aus den ‚Anmerkungen' geben den Text der Urausgabe von 1774 wieder. Die Seiten- und Zeilenzahlen dagegen verweisen auf die leichter zugängliche Ausgabe von Tieck.

Nachtrag.

(Zu Seite 9 f.)

Neuerdings hat sich eingehender mit den „Anmerkungen“ beschäftigt:

✓ **G. Keckeis,** Dramaturgische Probleme im Sturm und Drang. Untersuchungen zur neueren Sprach- und Literaturgeschichte, herausgegeben von Walzel. Heft 11. Bern, Franck 1907.

K. behandelt darin unter anderem Lenzens Aufstellungen über das Genie, über die Einheit (die innere Form), über den Zweck der Kunst und über Tragödie und Komödie und verweist dabei durchgehends auf die verwandten Ideen der Zeitgenossen, in besonderen Kapiteln auch auf die von Diderot und Mercier, ohne jedoch hier Endgültiges über eine wirkliche Abhängigkeit zu sagen. In der Datierungsfrage spricht er, der Notiz Jerzembskys entsprechend, von mehreren Vorträgen und findet die größere Wahrscheinlichkeit bei der Annahme Froitzheims, daß die „Anmerkungen“ vor dem, ja nicht erwähnten, Götz geschrieben seien. Doch lehnt er mit dem „mögen selbst die ‚Anmerkungen‘ ganz oder zum Teil nach dem Erscheinen des Götz entstanden sein“ (S. 29) auch die gegenteilige Ansicht nicht entschieden ab. Da er die einzelnen Vorträge nicht chronologisch ordnet, ja auch nicht den Versuch macht, sie klar voneinander zu scheiden, so gelten seine inhaltlichen Erörterungen nur für die „Anmerkungen“ als Ganzes, nicht aber für die Geschichte der Ideen Lenzens innerhalb der „Anmerkungen“, noch weniger natürlich für die Frage nach dem Verhältnis zu den beiden von Lenz im Vorwort zitierten Schriften.

Geschichte der ‚Anmerkungen übers Theater'.

Etwa anderthalb Jahre, nachdem die „Blätter von deutscher Art und Kunst" den lange verkannten und erst durch Lessings, Gerstenbergs und Wielands Bemühungen eingeführten großen Briten vor den Augen des literarischen Deutschland zum dramatischen Gott erhoben hatten, bot die Michaelismesse 1774 für neun Groschen ein Oktavbändchen von 160 Seiten an, das, von Betrachtungen über das bestehende Theater ausgehend, dem historischen als einem Menschen, d. h. Charaktere darstellenden Schauspiele Raum schaffen sollte. Es klang damit abermals in eine Huldigung an Shakespeare aus und suchte auch anhangsweise durch die Übertragung von „Love's labour's lost" den Beweis zu liefern, wie eben jener kühnste Genius das ganze menschliche Geschlecht vom König bis zum Pöbel gleich kräftig umfaßt und auf die Bühne zu bringen versteht. Sein Titel lautet: „Anmerkungen | übers | Theater | nebst | angehängten übersetzten Stück | Shakespears | (Vignette) | — | Leipzig | in der Weygandschen Buchhandlung | 1774."

Bereits am 29. Oktober 1774 nannte „Der Deutsche, sonst Wandsbecker Bote" (Nr. 173) bei Aufzählung der neuen Verlagsbücher der genannten Firma vor „Goethe, die Leiden des jungen Werthers", vor „Ebendesselben" Clavigo und dem Neuen Menoza „vom Verfasser des Hofmeisters" die ‚Anmerkungen übers Theater', bezeichnet sie aber als „von Goethe". Auch der im Schwickertschen Verlage zu Leipzig erscheinende „Almanach der deutschen Musen" auf das Jahr 1775 hält Goethe für den Verfasser. Er

schreibt in seiner Notiz poetischer Neuigkeiten vom Jahre 1774 S. 11 über die ‚Anmerkungen‘:

> Rhapsodische Betrachtungen über den höchsten Endzweck des Dramas, über das Anschauende der Charaktere, insofern es über die Verknüpfung der Begebenheiten geht, über Franzosen und Britten, abgebrochen und humoristisch vorgetragen. Die meisten Bogen aber nimmt das Stück von Shakespear: Love's Labour's lost ein, eines von denen, das in der Wielandischen Übersetzung fehlt. Herr Göthe erfüllt hier alle die hohen Erwartungen, die das Publikum von ihm als Übersetzer des Shakespear hatte, und man kann seinen Versuch eine wahre Palingenesie nennen.

Während hier nur kurz die Tendenz der ‚Anmerkungen‘ herausgehoben wird, bedeutet die gleichzeitig durch Wortwahl und Satzbau die ‚Anmerkungen‘ kopierende und vielleicht von H. L. Wagner [Goedeke ^{2}IV$_{311}$] verfaßte Rezension der „Frankfurter gelehrten Anzeigen“ vom 29. November 1774 (Nr. 95. S. 796 f.) eine begeisterte Zustimmung. Es heißt da:

> Ein sehr vollwichtiger Beytrag zur Dramaturgie! — tiefdurchdachte Einsichten in die Kunst! ächtes warmes Gefühl des Schönen! anschauend dargestellt! in jedem Zuge die Hand eines Meisters kennbar! — Da stehn sie nun, die Männerchen von Goldpapier! die ein — ein Zephir hin und her bewegen kann, und zittern vor dem von fern majestätisch herbrausenden Sturmwind: da stehn sie, die Helden aus Lilliput, die — um nicht für Zwerge gehalten zu werden, — den einen Riesen schelten, der 3 Zoll mehr hat als sie, und staunen den Koloß an — Verteutscht! hier stehn sie, die französischen und französisierten beaux esprits, die hochgeehrten Herren Spießträger des sentenziösen Corneille, des süstönenden Racine, etc. und möchten des Henkers werden, daß nicht jedermann durch ihre Lorgnette gucken, und sich das Gesicht verderben will, — hier stehn sie, und schämen sich! Sie thäten gern ihren Spieß verstecken, wenn sie nur nicht so bettelarm und zerlumpt wären, und wenn ihre respektive Hrn. den Mantel zur Bedeckung eigner Blöße nicht so nothwendig brauchten. — — Es ist aber auch kein Wunder; denke nun selbst lieber Leser! so viele viele a la modische Tragedienweber, die bisher doch auch glaubten einen Kopf zu haben, ein Genie zu seyn, die alle, alle stürzen um [nun (?)] sammt und sonders von ihrer eingebildeten Grösse in Nichts zurücke. — — Alas poor blockheads! — Wer die Description eines Genies S. 15 [Tieck S. 207] gelesen hat und noch glaubt auf diesen Ehrentitel Anspruch machen zu dürfen, der muß entweder würklich einer seyn, oder er ist der eingebildetste Narre, der jemals auf zwey Füssen den Himmel angesturt hat. — Willst noch näher mit dem Werkchen bekannt werden? — gut! geh hin und lies es selbst, es wird dich warlich nicht reuen; wirst im ersten Absatz die berühmtesten Schauspieler alter und neuer Zeiten vor die [dir (?)] vorbeyziehen sehn, jeden in seinem Kostume, kannst ihn gleich an der Kappe erkennen; — Wirst im zweyten mit

großem Entsetzen und kaltem Herzensschauder wahrnehmen, auf welchen faulen und vermoderten Grundpfeilern das Aristotelische Brettergerüste schon so lange geruht hat, wirst eine kurze Parallele zwischen Voltaire und Shakespear ziehen, und ersteren S. 42 [Tieck S. 221] sich selbst sein Urtheil sprechen sehen; — Wirst endlich im dritten das beste — alles! — was zur Vertheidigung der historischen Schauspiele gesagt werden sollte, gleichsam in einer Markfuppe einschlürfen — und wenn dir die drey Einheiten doch noch bocboricmos verursachen, so muß dich — der Burgermeister Zierau in die Kur nehmen (siehe den neuen Menoza S. 131 [Tieck I S. 146 ff.]). — — Das angehängte Stück von Shakespear hat den Titel Amor vincit omnia, im Original Loves Labour's lost. — Ein allgemeines Raisonnement darüber anzustellen, ist unsre Sache nicht, und einzelne schöne Stellen daraus abschreiben, das hieß dem Hn. Hofr. Wieland in seine Rechte greifen; — Wirst also, lieber Leser! schon warten müssen, bis die Fortsetzung des Geists Shakespears im deutschen Merkur erscheint — oder das Stück selbst vornehmen. Hiemit sey deinem guten Genius empfohlen!

Der „Teutsche Merkur" hatte gleichfalls schon im November 1774 der ‚Anmerkungen' gedacht. Er war gelegentlich der Fortsetzung der kritischen Nachrichten vom Zustande des deutschen Parnasses auf die „Partei Hamanns und Herders", zu der er Klopstock (neuerdings), die Stolberge, Claudius, dann auch Gerstenberg, Bock und Hippel rechnete, und damit auch auf Goethe gekommen und hatte dort, ehe er von der Besprechung des Clavigo, des Götz und des Puppenspiels zum Werther überging, ausgeführt:

Sein dramatisches Glaubensbekenntnis hat uns Hr. Göthe in einigen Anmerkungen über das Theater vorgelegt, worinnen er alle Regeln der Bühne darauf reducirt, worauf man die ganze Poesie zurückführen sollte, auf die Darstellung des Menschen. Eine Parallele zwischen Engländern und Franzosen, in so fern sie den wahren Endzweck des Theaters kennen oder nicht kennen, veranlaßte ihn, jenen Anmerkungen eine Probe seiner Art den Shakespear zu übersetzen beyzufügen. (Bd. VIII S. 181 f.)

Der Irrtum in betreff des Autors, vielleicht auch der Enthusiasmus der „Frankfurter gelehrten Anzeigen" und die Entdeckung, daß der Verfasser nicht der Führer der jüngsten Partei sei, ließ den Rezensenten im Januarheft 1775 [S. 94 f.] abermals das Wort ergreifen:

Nicht Herr Göthe selbst, wie der vorige Band des Merkurs sagte, sondern Herr Lenz ist der Verfasser dieser Anmerkungen, von denen sehr zu wünschen ist, daß sie von unsern dramatischen Dichtern beherzigt werden mögen, wenn der Verfasser gleich nicht der erste ist, der sie ihnen ans Herz legt. Wenn sie nur einen angehenden theatralischen Schriftsteller reizen, das Studium des Menschen ernstlicher zu treiben, als bisher geschehen ist, so haben sie Nutzen genug gestiftet, ob sie gleich (den

Neologismus der Schreibart abgerechnet) das Verdienst der Neuheit nicht haben. Seit dem Leßings Dramaturgie der Verehrung des französischen Theaters den ersten Stoß beybrachte, sind viele Bilderstürmer aufgestanden, die mit dem größten Eifer auf dasselbe losgerannt sind. Ein solcher ist auch der Verfasser; bald thut er es in ausführlichen Detaillierungen, bald in Spöttereyen, wie (S. 6 [S. 202]) folgende: „Da erschienen die fürchterlichsten Helden des Alterthums .... [vollständig zitiert] .... in den galantesten Ausdrücken von der Heftigkeit ihrer Flammen u. s. w." Zu grösserer Gemeinnützigkeit dieser Anmerkungen wäre zu wünschen, daß der Verfasser nicht mit der täglich überhand nehmenden Sucht behaftet wäre, eine Schreibart zu affectieren, die mit dem Styl der besten Autoren aller Zeiten und Völker den widrigsten Absatz macht, und den meisten Lesern, die man doch belehren will, entweder ganz unverständlich ist, oder nur verworrene, schwankende und schielende Vorstellungen giebt, woraus sie nicht klug werden können. Was für einen Kommentar hätte nicht z. B. die folgende Periode vonnöthen, um für die meisten einen Sinn zu haben: „Wie das alles so durch einander geht, Cluvers orbis antiquus ..... [vollständig zitiert] ..... das Volk ist verflucht." — An mißlungnen Bonmots und sonderbaren neuen Wörtern (wie beklapsen) mangelts auch nicht. Das angehängte Stück Shakespears ist Love's Labour's lost, welches der Verfasser vorzüglich gewählt zu haben scheint, weil es mehr, als irgend eines von diesem Dichter, von Quibbles wimmelt. Sowohl in der Übertragung derselben, als in der Versificirung der darinnen vorkommenden Liedchen scheint mir der Verfasser sehr glücklich z. B. „So sanften Kuß ..... [wörtlich zitiert] ..... fühlen kann."

Bedeutsamer aber als diese Ausführungen Schmids war der „Zusaz des Herausgebers", den Wieland selbst, anknüpfend an die auf Goethe gemünzten Nicolaischen [Froitzheim L. u. G. S. 19] Worte „Traun der Kerl ist 'n Genie", hinzufügte:

Der Verfasser der A. ü. Th. mag heißen wie er will, traun! der Kerl ist'n Genie, und hat blos für Genien, wie er ist, geschrieben, wiewohl Genien nichts solches nöthig haben. Sollt ihm dies aber nicht erlaubt gewesen seyn? Durft er doch schreiben, was gar niemand, was er selbst nicht verstunde! Wer konnt's ihm wehren? Fürs Publikum ist so was freylich nicht. Denn was soll dies damit machen? Wie soll es dem Genie seine Räthsel errathen? oder ergänzen, was der geheimnißreiche Mann nur halb sagt? oder ihm in seinen Gemssprüngen von Klippe zu Klippe nachsetzen? — Sein Ton ist ein so fremder Ton, seine Sprache ein so wunderbares Rothwelsch, daß die Leute dastehn, und's Maul aufsperren, und recken die Ohren, und wissen nicht ob sie süß oder sauer dazu sehen sollen; — sehen also Höflichkeits halben, und um sicher zu gehen, lieber süß, wie die meisten Zeitungsschreiber und Recensenten. — Sein Ton ist nicht der Ton der Welt; es ist auch nicht der Ton der Untersuchung; Schulton ist's auch nicht; Kenner haben sonst auch noch nie so

gesprochen. Was ist's denn? Es ist der Ton eines Sehers, der Gesichte sieht, und mit unter den Ton eines Quomebaccherapistuiplenum, der seinen Mund weit aufthut, um etwas herrliches, funkelneues, noch von keinem Menschensohn gesagtes, zu sagen, und dann gleichwohl (wie Horaz in seinem Rausche) gerade nichts sagt, das sich der Müh verlohnte, das Maul so weit aufzureissen. Mag seyn, daß ein solcher begeisterter Seher oder Genie allerley Dinge sieht, die wir andern Leute, die ihrer Sinnen mächtig sind, nicht sehen — auch wohl zwoo Sonnen, zwoo Theben für eine — aber das Unglück ist, daß der Leser selten gewiß werden kann, was der Mann gesehen hat, und ob er auch recht gesehen hat. Ein solch Büchlein, so klein es ist, den Lesern, die keine Genien sind, verständlich zu machen, zu prüfen, das Korn von der Spreu zu scheiden, und zu zeigen, was darinn gesunde Kritik, und was eitel schaales Persiflage ist, was würklich neugedacht, und was nur durch die Affectation seltsamer Wendungen, Wortfiguren und Nothzüchtigung der Sprache den Schein einer unerhörten Entdeckung bekommen hat, wiewohl Andre das lange vorher kürzer, deutlicher und richtiger gesagt haben, — Alles dies zu thun, müßte man ein Buch in Folio schreiben; und wer soll's schreiben? oder wenn's geschrieben wäre, wer soll's lesen?

Übrigens, wenn unsre Leser sich mit ihren sehenden Augen überzeugen wollen, daß es auch schon im Jahre 1773, und also wenigstens ein Jahr vorher, eh der Verfasser der Anmerkungen der Welt sein Lichtlein leuchten ließ, Leute gab, welche wußten, worinn Shakespears großer Vorzug besteht: so ersuchen wir sie nur im 3ten Band des T. Merkurs, die 184 und 185ste Seite zu lesen, und dann — das Buch wieder zuzumachen. W.

Dieser nicht provozierte Angriff Wielands hat insofern eine weitere Bedeutung, als er der Anlaß wurde, daß nun auch Lenz literarisch in die Reihe der Wielandbekämpfer eintrat. Für uns ist er indessen noch darum wertvoll, weil Lenz sich durch ihn genötigt fühlte, gelegentlich seiner Selbstrezension des Menoza in Nr. 55/56 der „Frankfurter gelehrten Anzeigen" vom 11. Juli 1775 sich noch einmal über die ‚Anmerkungen' zu äußern. Dort heißt es Seite 463:

Herr Wieland irret sich, wenn er glaubt, daß ich in keiner andern Maske auftreten könne, um unsre heutige theatralische Kunst lächerlich zu machen, als der des Bürgermeister [Zierau] in Naumburg. So wie er sich irrt, wenn er Rothwelsch für meine Muttersprache hält. Und ich hoffe, wenn er sich die Mühe nähme dieses Rothwelsch (ich meyne die A. ü. d. Th.) von Anfang bis zu Ende durchzulesen, er würde finden, daß er sich auch darinn geirrt, daß ich ihn ausgeschrieben. Das ist überhaupt der Fehler eben nicht, den man mir vorzuwerfen haben wird, wenigstens sagt mir mein Gewissen nichts davon.

Glaubte schon der Merkur, nicht zu einer inhaltlichen Besprechung verpflichtet zu sein, sondern sie mit spöttischen Bemerkungen

abtun zu können, so ist es leicht begreiflich, wenn sowohl Weißes Bibliothek der schönen Wissenschaften als auch Nicolais Allgemeine deutsche Bibliothek auf eine Rezension überhaupt verzichteten. Wohl aber drohte eine Kritik von einem, den die Tendenz der Rhapsodie am nächsten berührte, von Lessing. Wenigstens schreibt Boie am 10. April 1775 an Merk:

> „Lessing ..... soll mit Göthens und Lenzens theatralischen Freibeutereien und am meisten mit den Anmerkungen übers Theater, worin man so wenig Respect für seinen Aristoteles bezeugt, sehr unzufrieden seyn, und die Leipziger sollen sehr jauchzen, einen solchen Alliierten zu haben.

Wohl zum Glück für Lenz hat Lessing davon abgesehen, seine Unzufriedenheit auch literarisch zum Ausdruck zu bringen.

Alle die genannten Stimmen zu den ‚Anmerkungen' ignorieren auffälligerweise etwas, woran Lenz offenbar selbst sehr gelegen war: die chronologische Einordnung. Zwar weist Schmid in seiner Rezension im Merkur (s. o.) auf Lessing als Vorgänger hin, und Wieland betont, dieselben Anschauungen über Shakespeare bereits über ein Jahr früher in dem Aufsatz „Der Geist Shakespeares" geäußert zu haben; er übersieht aber dabei — und das wohl nicht ohne Absicht —, daß Lenz selbst seine Schrift noch darüber hinaus, ja bis über den „Götz" zurückdatiert und damit deutlich die Priorität für sich in Anspruch nimmt. Lenz sagt es ausdrücklich in der den ‚Anmerkungen' vorangeschickten Notiz:

> Diese Schrift ward zwey Jahre vor Erscheinung der deutschen Art und Kunst und des Götz von Berlichingen in einer Gesellschaft guter Freunde vorgelesen. Da noch manches für die heutige Bellitteratur [Tieck: schöne Literatur] drinn seyn möchte, das jene beyden Schriften nicht ganz überflüssig gemacht, so theilen wir sie — wenn nicht anders als das erste ungehemmte Räsonnement eines unpartheyschen Dilettanten — unsern Lesern Rhapsodienweis mit.

Der erste, der von dieser Datierung Notiz nahm, war auch der erste, der sie bestritt, falls nicht eben das Stillschweigen der zeitgenössischen Besprechungen in dieser Hinsicht bereits eine Kritik bedeutet. Im 14. Buche von „Dichtung und Wahrheit", also ungefähr 40 Jahre nach der Veröffentlichung der ‚Anmerkungen', erzählt Goethe gelegentlich der Charakteristik seines Jugendfreundes, er habe bei dem Austausch der Manuskripte von Lenz nach und nach erhalten: den Hofmeister, den Neuen Menoza, die Soldaten, Nachbildungen des Plautus

und — fährt er fort — jene Überſetzung des engliſchen Stücks als Zugabe zu den Anmerkungen über das Theater.

Bei dieſen war es mir einigermaßen auffallend, daß er in einem lakoniſchen Vorberichte ſich dahin äußerte, als ſei der Inhalt dieſes Aufſatzes, der mit Heftigkeit gegen das regelmäßige Theater gerichtet war, ſchon vor einigen Jahren, als Vorleſung, einer Geſellſchaft von Literaturfreunden bekannt geworden zu der Zeit alſo, wo Götz noch nicht geſchrieben geweſen. In Lenzens Straßburger Verhältniſſen ſchien ein literariſcher Cirkel den ich nicht kennen ſollte, etwas problematiſch; allein ich ließ es hingehen, und verſchaffte ihm zu dieſer wie zu ſeinen übrigen Schriften bald Verleger, ohne auch nur im mindeſten zu ahnen daß er mich zum vorzüglichſten Gegenſtande ſeines imaginären Haſſes, und zum Ziel einer abenteuerlichen und grillenhaften Verfolgung auserſehen hatte.

Dieſes Urteil ſetzte nach dem Zuſammenhange die Behauptung Lenzens in betreff der Datierung direkt ins Unrecht und, von einem Manne kommend, der als Mitſtrebender jene Zeiten durchlebt hatte, und der als Vollendeter jene ganze Literaturperiode klar vor ſeinem Geiſte ausgebreitet ſah, zwang er alle, die ſpäter über Lenz und ſeine ‚Anmerkungen' arbeiten wollten, mit ſeiner Ausſage zu rechnen. So weiſt bereits der erſte und bis jetzt einzige Herausgeber der Werke von Lenz, Tieck (S. CXXIII), bei dem „ſonderbaren" Aufſatz über das Theater einfach auf Goethe: „Über dieſen [den Aufſatz], ſiehe Göthes Wahrheit und Dichtung." Dorer-Egloff, der 1857 zum erſten Male eine Verteidigung gegen Goethe unternimmt, ignoriert noch die Zweifel in der Abfaſſungsfrage und beſpricht nur das von Goethe hervorgehobene Bilderſtürmeriſche (S. 149 f.), darum geht auch Düntzer 1868 (Goethes Freundeskreis S. 99 f.) auf dieſe Frage noch nicht ein; er ſcheint aber, indem er Lenzens Bemerkung im Vorwort als „ſelbſtgefällig" bezeichnet, die Zeitangabe anzuerkennen. Zum erſten Male beſtimmt für Lenz entſcheidet ſich Gruppe 1861 (S. 256 f.). Nach ihm ſtammt der Aufſatz „aus dem Jahre 1770, vor der Bekanntſchaft mit Goethe", und er begründet ſeine Annahme damit, daß Lenz ſich auf das Zeugnis Lebender zu berufen ſcheine, daß ferner das Goetheſche Mißtrauen nicht für uns gelten dürfe, und daß endlich die Abhandlung ſelbſt nichts jener beſtimmten Angabe Widerſprechendes enthalte. Für den Beſtand der Geſellſchaft beruft er ſich auf das Zeugnis Stöbers (Lenz und Friederike S. 7 ff). Während Genée 1876 die Abfaſſung gemäß dem Vorwort auf 1771 verlegt (S. 128), verzichtet Erich Schmidt 1878 (Lenz und Klinger S. 23) auf ein Endurteil, zeigt aber doch durch ſein „er will ſeine Schrift ... vorgeleſen haben"

und das „wohl möglich, möglich aber auch, daß er von diesen Werken schon vorläufiges wußte", wofür er sich lieber entscheiden möchte. Dagegen spricht sich K. Weinhold 1887 bei der Erörterung über den Stil der Sizilianischen Vesper (S. 57), der erst seit 1773 durch Herder aufgekommen sei, bestimmt dahin aus, daß die ‚Anmerkungen' wegen ihres Stils nicht 1771 geschrieben sein können. Mit eingehenderem statistischen Material gerüstet, trat Froitzheim an die Frage heran. Sein Ziel war, die Glaubwürdigkeit Goethes zu erschüttern. Zunächst hob er 1889 (Goethe u. Wagner S. 67 f.) hervor, daß sich Goethe an der Stelle des 11. Buches von „Dichtung und Wahrheit", wo er den, der Näheres über die Verhandlungen jener lebendigen Straßburger Gesellschaft erfahren wolle, auf Herders Aufsatz über Shakespeare und Lenzens ‚Anmerkungen übers Theater' hinweist, in einem unlösbaren Widerspruch gefangen habe, insofern er ja damit deutlich erkläre, Lenz habe seine ‚Anmerkungen' im Sommer 1771 in Straßburg vorgelesen. Diesen Vorwurf wiederholt er 1891 in seinem Buch über Lenz und Goethe (S. 13 f.) und fügt dazu einen neuen: Goethe habe nach einer Notiz des Moskauer mit Lenz bekannten Predigers Jerzembsky die von ihm als der Wahrheit widersprechend bezeichnete Vorrede selbst geschrieben*). Ihm stellt sich der Sachverhalt folgendermaßen dar: Herder führte mit einem Mitglied der Salzmannschen Gesellschaft den Briefwechsel über Ossian, der dann in der Gesellschaft vorgelesen wurde. „Auch der Aufsatz Herders über Shakespeare gehört ursprünglich in den Winter 1770. Lenz, der erst nach Herder in Straßburg eintraf, erhielt von demselben Kenntnis; denn er trat alsbald als ‚Fremder' in jener Gesellschaft mit seinen ‚Anmerkungen übers Theater' auf." (S. 13.)

Inzwischen war bereits Kochendörffer mit gewichtigen Gründen für Goethes Glaubwürdigkeit in Dichtung und Wahrheit eingetreten (1890) und hatte dabei (S. 557) den ersten Irrtum Froitzheims dahin berichtigt, daß Goethe Herders Schrift und damit auch die von Lenz ihrem Ursprung, nicht aber ihrer Vollendung nach auf den Straßburger Kreis zurückführen will. Goethes Zweifel wegen der Existenz einer literarischen Gesellschaft begründet er da-

*) Vgl. dazu die Bemerkung im Apparat der Weimarer Goethe-Ausgabe 1897 XXXVIII 287 (Shäkespears Tag): „Hier sei bemerkt, daß die Behauptung, Goethe sei ‚wahrscheinlich um nicht zu sagen sicher' [Froitzheim] der Vorredner von Lenzens ‚Anm. ü. Th.' 1774, aus der Luft gegriffen ist."

mit, daß Goethe von ihr, für die Kochendörffer reiche Belege beibringt, tatsächlich nichts gewußt habe, und daß Lenz, der sich in seiner Abhandlung als „Fremden" vorstelle (Tieck S. 203), zu jener Zeit wirklich nicht Mitglied gewesen sei. Die Frage, soweit sie Lenz angeht, scheint aber damit für ihn noch nicht gelöst zu sein; wenigstens deutet darauf die Einschränkung hin, „falls sie [die ‚Anmerkungen'] überhaupt dort gelesen worden sind" (S. 559).

Die Aufstellungen Froitzheims veranlaßten auch Düntzer zu einer Gegenäußerung. In seinem Aufsatz „Anmerkungen übers Theater von J. M. Reinhold Lenz" in den Blättern für literarische Unterhaltung 1892 Nr. 16 geht er aus von Lenzens Unglaubwürdigkeit und sucht die Nachricht des Moskauer Predigers, Goethe habe die ‚Anmerkungen', die ursprünglich vier Vorträge gewesen seien, verstümmelt, dadurch zu entkräften, daß er annimmt, Lenz habe seinen eigenen, aus der Bemerkung Tieck II S. 208,82 ersichtlichen Plan, nach dem das Ganze aus drei „Abschnitten oder Stunden" bestehen solle, später selbst nicht mehr verstanden und darum Goethe der Verstümmelung beschuldigt. Die Vorrede schreibt er Lenz zu und weist die oben angegebene Entstehungshypothese Froitzheims ab, weil er eine „Ungeheuerlichkeit" darin findet, daß Lenz in jener Gesellschaft seine ‚Anmerkungen' vorgelesen habe, ohne Herders dabei zu gedenken. Nachdem er noch Goethes Aussagen als nicht zuverlässig erkannt hat, legt er sich die Sache so zurecht: Goethe hat nur die „Plautinen", höchstens noch den „Hofmeister" zum Druck befördert. Die ‚Anmerkungen' sandte Lenz selbst an den Verleger und überraschte damit Goethe, der die Unrichtigkeit im Vorwort sicher nicht hätte durchgehen lassen.

Die folgenden Arbeiten stützen sich auf die bisher angeführten Untersuchungen. H. Rauch bezeichnet 1892 (Lenz u. Shakespeare S. 17) Lenzens Angabe als eine „Behauptung, die, wie von kritischer, unbefangener Seite nachgewiesen worden ist, mit der Wahrheit nicht übereinstimmt" und zitiert dafür in Anmerkung 43: E. Schmidt, Goethe, K. Weinhold, von denen nun allerdings Erich Schmidt sich überhaupt nicht bestimmt äußert, Goethe als Partei erscheint und Karl Weinhold nur den Stil zur Datierung heranzieht. — Clarke endlich erkennt 1896 (Lenz' Übersetzungen aus dem Englischen. Ztschr. vgl. Lit.-Gesch. 1896. S. 127 f.) Kochendörffer an, weist Froitzheim zurück, der Goethe statt Lenz zum Intriganten machen wolle, stellt das Zeugnis Goethes an Wahrscheinlichkeit höher als die ungedruckten

Notizen des Predigers Zerzemsky (sic!) und setzt schließlich, durch den Sturm- und Drangstil veranlaßt, in Gemeinschaft mit dem von ihm zitierten K. Weinhold ‚Anmerkungen' wie Shakespeare-Übersetzung nicht vor 1773 an.

Von den Beweismitteln für diese verschiedenen Datierungen, die den für die Frage nach Originalität oder Abhängigkeit entscheidenden Zeitraum von vier Jahren umfassen, fällt zunächst die Betonung der Glaubwürdigkeit des einen oder des anderen Autors. Denn selbst wenn uns das Beispiel Lessings, der seine Beteiligung an den „Literaturbriefen", und Herders, der die Abfassung der „Fragmente" abzuleugnen suchte (hervorgehoben durch Froitzheim, L. u. G. 4 f.), nicht belehren wollte, daß eine briefliche oder öffentlich-literarische Erklärung eines Schriftstellers über sein Werk eine Nachprüfung keineswegs ausschließen darf, so wissen wir doch gerade in betreff Lenzens, daß er, an dem selbst der für ihn enthusiastisch empfängliche Lavater einen „Geist der Intrigue" (Stöber, Röderer S. 86) feststellt, z. B. in seiner „Verteidigung des Herrn Wieland" die eigene eifrige Agitation für die Verbreitung der „Wolken" zu bemänteln sucht; wir wissen aber auch, daß Goethe entgegen seiner Angabe die „Soldaten" nicht zum Druck befördert hat (Herders Nachlaß I S. 225 ff. 238), und daß sich ihm überhaupt die unreflektiert herzlichen Beziehungen zu Lenz (Briefe II 108, 121, 127, 145, 157, 196, 213) durch die späteren bitteren Erfahrungen sehr zu Lenzens Nachteil in der Erinnerung getrübt haben. Ad absurdum aber wird der Beweis aus der Glaubwürdigkeit dadurch geführt, daß er z. B. Gruppe für Lenz und Clarke für Goethe die Entscheidung treffen läßt.

Nicht weiter bringt uns die Frage nach dem Stil der ‚Anmerkungen übers Theater'. Was für ihn charakteristisch ist, das ist der Verzicht auf einen logisch glatten Gedankenzusammenhang, der Reichtum an Abschweifungen und Wiederholungen, die mutwillige Zertrümmerung von Satz- und Formenbau, die Fülle von Zitaten, von biblischen und mythologischen Anklängen, von treffenden und grotesken Bildern und das Bedürfnis, in lebhafter Beweglichkeit des Gefühls und der Phantasie immer mit den Hörern bzw. Lesern in Kontakt zu bleiben, — alles deutliche Kennzeichen für ein Produkt der Sturm- und Drangzeit. Wenn wir daraufhin die

„Blätter von deutscher Art und Kunst“ aufschlagen, so ist ohne weiteres klar, daß beide Schriften, die von Herder wie die von Lenz, aus den gleichen Prinzipien heraus geschrieben sind. Aber wir dürfen nicht vergessen, daß die hier ausgesprochenen Gedanken und angewandten Formen nur der Ausdruck einer Überzeugung sind, die Herder schon längst eigen war. Schon die „Fragmente“, auf deren Stil ich nur hinzuweisen brauche, prägen ja die Formel für die unlösliche Zusammengehörigkeit von Gedanke und Wort, von Empfindung und Ausdruck bei einem Originalschriftsteller (Suph. I. S. 397, 402), und der Torso des Denkmals für Abbt ist in seinen Hauptteilen eine Apologie der Freiheit des Genies, dessen Zeichen überflüssige Fruchtbarkeit sei, und das keine Zeit habe, sparsam genau Bilder zu ordnen und Gedanken zu feilen (Suph. II S. 279 ff). Solche Anschauungen bestimmten Herders gesamte Schriftstellerei, und ein ihnen entsprechendes Grundgefühl diktierte dem von Straßburg zurückkehrenden Goethe die Rede „Zum Schäkespears Tag“ und den „Gottfried“, wie überhaupt alle seine Schriften der Geniezeit, auch ehe bei der Lektüre der Fragmente „das, wie Gedank und Empfindung den Ausdruck bildet“, wie eine Göttererscheinung auf ihn herabflog (Br. II S. 18). Er beherrschte die gesamte Straßburger Atmosphäre. Es lag bereits Young bei seinen Gedanken über die Originalwerke zugrunde, es prägt sich aber auch, und das ist für Lenz noch wichtiger, in Du Bos' Lehre vom Genie aus: Un Poëte capable par son génie de donner l'être à de nouvelles idées, est capable en même tems de produire des figures nouvelles et de créer des tours nouveaux pour les exprimer . . . La pensée et l'expression naissent presque toujours en même tems.“ (Réfl. crit. II S. 58.)

Aber auch an Vorbildern fehlte es nicht: Klopstock hatte altertümliche Formen und Wörter aufgenommen. An Shakespeare wurden das Derbe, die Vulgärsprache mit ihren Elisionen und die Quibbles bewundert und nachgeahmt. Hamanns sibyllinische Blätter waren durch Herder nach Straßburg gekommen. Gerstenberg suchte seinen Literaturbriefen einen charakteristischen Stil zu geben (vgl. Z. d. Ph. XXIII, bes. S. 46 ff. 64 ff.). Lessing schreibt bereits in der Dramaturgie einen durchaus subjektiven, an Vulgärem und Derbem, an Abschweifungen und Wiederholungen, an Spott und Ironie nicht armen Stil. Und schließlich muß noch auf einen hingewiesen werden, auf den, der das Abschweifen und das plötzliche Umkehren selbst mitten

in Gedanken, das Parodieren wissenschaftlicher Gründlichkeit, das assoziative Denken und sprachlich das Zertrümmern der Sätze zum Prinzip erhoben hat: der von Lenz selbst zitierte Sterne.

Die Einwirkung solcher Prinzipien läßt sich aber bei Lenz schon an dem wenigen, was wir aus den Jahren vor dem „Götz" und vor Herders „Blättern" von ihm haben, erkennen. Überall, in den Briefen wie auch in den Begleitworten zu seinen Lustspielen finden wir die gleiche Beweglichkeit, das Bedürfnis, den Gegner lächerlich zu machen, und vor allem die Freude an gegenständlicher Rede (Stöber, Lenz S. 50, 58, 64, 66, 68, 69 u. ö.). Die für den Sturm- und Drangstil charakteristischen Synkopen lassen sich sogar bis in die Vor-Straßburger Gedichte zurückverfolgen (Weinhold, Gedichte Nr. 3, 4, 10 ff.), — ja, 1772 in der Romanze „Pyramus und Thisbe" (Weinhold, Gedichte Nr. 12) wird auch die Satzzertrümmerung schon als Stilmittel verwendet: „Kaum war er fort, so mißt ein Knabe Mit leichtem Schritt Denselben Weg zu Nini Grabe — Der rückwärts tritt Als hätt ein Donner ihn erschossen Den Löwen weit — Und weiß im Grase hingegossen Der Thisbe Kleid —."

Nimmt man dazu noch zwei Selbstzeugnisse Lenzens über seine Arbeitsweise aus der Zeit seines Landauer Aufenthalts (1772):

> Wie ich Ihnen gesagt habe, meine philosophischen Betrachtungen dürfen nicht über zwo, drei Minuten währen, sonst thut mir der Kopf weh. Aber wenn ich einen Gegenstand fünf, zehnmal so flüchtig angesehen habe, und finde, daß er noch immer da bleibt und mir immer besser gefällt, so halt' ich ihn für wahr und meine Empfindung führt mich darin richtiger als meine Schlüsse. (Stöber, Lenz S. 70.)

und das zweite:

> An mir ist von Kindesbeinen an ein Philosoph verdorben, ich hasche immer nach der ersten besten Wahrscheinlichkeit, die mir in die Augen flimmert, und die liebe, bescheiden nackte Wahrheit kommt dann ganz leise von hinten und hält mir die Augen zu. Eine lange Kette von Ideen, wo eine die andere gibt, bis man, wenn man eine Weile gereist hat, die letzte find't und sich seines Zieles freuen kann, ist für meine Seele eine wahre Sklavenkette — (Stöber, Lenz S. 79). —

nimmt man diese Selbstzeugnisse noch hinzu, so bemerkt man leicht, wie eng ein Stilprinzip, welches für ein Literaturprodukt den ungehemmten Ausdruck eines lebhaften Gefühls und einer regen Phantasie verlangte, mit der gesamten Anlage des Lenzischen Geistes verwandt war.

Ist aber ein solches Prinzip der Eigenart des Verfassers homogen, wird es ferner schon vor der für uns in Frage stehenden Zeit so

vertreten, daß Lenz darum gewußt haben muß, und finden wir endlich schon in den ersten Straßburger Briefen, ja sogar in Vor-Straßburger Gedichten Lenzens Auswirkungen dieses Prinzips, dann folgt für uns daraus, daß es ein Fehlversuch ist, die ‚Anmerkungen', so wie sie uns vorliegen, auf Grund der darin zum Ausdruck kommenden Stilprinzipien datieren zu wollen.

So bleibt uns statt des Hinweises auf den Stil und auf den Gesamteindruck der beiden in unserer Frage auftretenden Hauptzeugen nur übrig, die Angabe des Verfassers über sein Werk inhaltlich so weit als möglich zu kontrollieren und von dem auf diesem Wege gefundenen Resultate aus zu versuchen, welche weiteren Schlüsse sich aus dem gegenwärtigen Zustand der Anmerkungen für ihre Datierung ziehen lassen.

Die „Anmerkungen übers Theater“ und die „Gesellschaft guter Freunde“.

Im Verlaufe der Streitigkeiten über die Datierung der ‚Anmerkungen‘ ist auch, und zwar besonders durch die Bemühungen Froitzheims und Kochendörffers, das für diese Unterfrage notwendige Material zusammengetragen und verarbeitet worden. Da beide aber mehr Lenzens bzw. Goethes Persönlichkeit im Auge gehabt haben, und da beide überdies zu einander direkt entgegengesetzten Resultaten gekommen sind, so macht sich eine neue Prüfung des Materials nötig — vor allem seit der Veröffentlichung neuer „Lenziana“ durch Erich Schmidt 1901 in den Sitzungsberichten der Akademie der Wissenschaften zu Berlin (S. 979—1017).

Nach dem Vorwort — dessen Verfasser uns in Rücksicht auf den dagegen erhobenen Zweifel (s. oben S. 8) einmal gleichgültig sein soll — hat Lenz seine Schrift „in einer Gesellschaft guter Freunde vorgelesen“. Das berichtet Lenz wörtlich auch von dem „Neujahrswunsch aufs Jahr 1776 (Tieck II, S. 331) und in etwas veränderter Form — „in einer Gesellschaft gelehrter Freunde vorgelesen“ — von der Abhandlung „Über die Bearbeitung der deutschen Sprache“ (Tieck II, S. 318), beide 1776 bei Kayser in Zürich in den „Flüchtigen Aufsätzen“ veröffentlicht. Beide Arbeiten wurden aber nach dem von Froitzheim (St. u. Dr. S. 34 f., 47 ff.) abgedruckten Protokoll am 2. November 1775 bzw. am 2. Januar 1776 der „Deutschen Gesellschaft in Straßburg“ vorgelesen. Es liegt nahe, unsere Vorbemerkung auf die gleiche Gesellschaft zu beziehen. Allein damit will sich nicht vereinigen, daß eben diese Gesellschaft laut Protokoll erst am 8. Oktober 1775 „neu eingerichtet“, d. h. zunächst „gegründet“ worden war.

Nun hat aber Kochendörffer (S. 562 ff.) die Nachricht Stöbers (Röderer S. 142) in Erinnerung gebracht, daß in Straßburg seit 1767 unter dem dauernden Sekretariat Blessigs eine aus einem Schülerverein hervorgegangene Gesellschaft existierte, und zwar unter dem Namen „Société de Philosophie et de Belles-Lettres". Von ihren Mitgliedern erscheinen vier: Joh. Blessig, Professor Müller, Rud. Salzmann (der Bruder des Aktuars) und Joh. v. Türkheim mit Namen im Protokoll der Deutschen Gesellschaft von 1775. Für den Zusammenhang Röderers, dessen Verdienst um die Gründung der zweiten Gesellschaft ein Brief Lavaters an ihn (Oktober 1775; Stöber, Röderer S. 87) bestätigt, mit einer früheren literarischen Gesellschaft spricht der an einen größeren Kreis unter Röderers Adresse gerichtete Brief Jungs vom 22. Juni 1771, in welchem dieser für ein Hochzeitsgeschenk dankt und verspricht, seine vermutlichen Nachkommen müßten einst „der zu der Zeit blühenden Straßburger Societaet Ihren weyhrauch streuen" (Froitzheim, St. u. Dr. S. 19). Daß Jung hiermit die Société de Belles-Lettres meint, wird dadurch deutlich, daß er in seiner Biographie (Spemann S. 225) erzählt, er habe nicht bloß dem Kreise um Goethe, sondern auch als Mitglied einer Gesellschaft junger Leute in Straßburg angehört, „die sich die Gesellschaft der schönen Wissenschaften nannte". Da ferner der in dem gleichen Briefe erwähnte Ott auch in zwei Briefen von Lenz an Salzmann aus Fort Louis, und zwar neben Haffner in Verbindung mit einer („der") Gesellschaft, genannt wird (Stöber, Salzmann S. 65, Lenz S. 56), und da endlich auch diese drei (Röderer, Ott, Haffner) — also schon sieben Mitglieder oder zum mindesten Freunde der Société — im Mitgliederverzeichnis der Deutschen Gesellschaft von 1775 erscheinen, so hat Kochendörffer recht, wenn er annimmt, daß diese eine Fortsetzung, besser vielleicht eine Umprägung der Société de Philosophie et de Belles-Lettres gewesen ist. Aus der Erinnerung an den Namen dieser Société ließe sich auch erklären, daß dem Verfasser des Vorworts das Wort „Bellitteratur" der Urausgabe an Stelle des von Tieck dafür substituierten „schöne Literatur" in die Feder gekommen ist. Ist aber die innere Verwandtschaft beider Gesellschaften erwiesen, so ergibt sich auch für Lenz die Berechtigung, die Gesellschaft der „Anmerkungen" und des „Neujahrswunsches" beidemal mit demselben Namen einzuführen.

Eine neue Frage betrifft das Verhältnis Lenzens zu dieser Gesellschaft. Seine Beziehung zur Deutschen Gesellschaft — wir müssen der Sicherheit wegen rückwärts gehen — bedarf keiner Erörterung mehr, seitdem wir aus ihrem Protokoll wissen, daß er nicht bloß ihr Sekretär, sondern infolge seiner unermüdlichen Tätigkeit auch ihr geistiger Leiter war. In einem von Zoeppritz (Jacobi II, S. 317) in den Sommer 1775 verlegten Briefe an Goethe schreibt Lenz: „Ich habe viel in der Societät zu überwinden, auf einer Seite ists Unglauben, Zerrüttetheit, vagues Geschnarch von Belleliteratur, wo nichts dahinter ist als Nesselblüthen: auf der andern steife leise Schnakenmoralphilosophie, die ihren großmütterlichen Gang fortkriecht, daß ich oft drüber die Geduld verlieren möchte. Da könnte Götz nicht durchdringen, der beyden gleich abspricht." Die Ausdrücke „Societät" und „Belleliteratur" sind kaum auf etwas anderes als auf die Société de Belles Lettres zu beziehen, und somit scheint die Umwandlung der französischen in eine deutsche Gesellschaft der Erfolg seiner im Briefe angedeuteten Bestrebungen, doch noch mit Götz und Ossian durchzudringen, zu sein — übrigens ein nicht zu gering anzuschlagendes Verdienst des auf französischem Boden lebenden Deutsch-Russen!

Seine Zugehörigkeit zu der Gesellschaft in den Jahren 1773 und 1774 wird belegt durch den Brief zu seines Bruders Johann Christian Hochzeit vom 7. November 1774 (Schmidt, Lenziana S. 1005), wo wir in einem Verzeichnis seiner Schriften lesen: „Auf Kosten der Societät wurden gedruckt: Lustspiele nach dem Plautus. Auf Kosten der Weygandschen Buchhandlung: Der Hofmeister . . . Menoza . . . Anmerkungen . . ." Die Drucklegung der Plautinen nahm aber die Zeit vom Oktober 1773 bis Februar—März 1774 in Anspruch (Goethe an Salzmann und Betty Jacobi, Briefe II S. 108, 121, 127, 145).

Aus dem Jahre 1772 gehören die beiden Briefe an Salzmann hierher. Lenz bittet diesen im Anfang August, die letzte Übersetzung aus dem Plautus zur Lektüre „unserm guten Ott" abzufordern („. . . denn ich glaube schwerlich, daß sie so bald in der Gesellschaft wird vorgelesen werden". Stöber, Lenz S. 56), und fragt schon im Mai vorher: „Ist Ihre Abhandlung schon vorgelesen? Und wie haben sich Ott und Haffner das letztemahl gehalten?" (Stöber, Salzmann S. 65). Diese Briefstellen weisen bereits auf eine noch frühere Anteilnahme an der Gesellschaft hin, was überdies für Salzmann bestimmt dadurch bezeugt ist, daß Lenz ihn bittet, „diese

Pflanzschule seiner Vaterstadt" nicht zu vernachlässigen, und daß die erste von Salzmanns „Kurzen Abhandlungen", nach dem Vorwort „für eine Gesellschaft junger Freunde" geschrieben, den 16. Februar 1772 als Tag der Vorlesung angibt. Das deutet aber wieder auf eine Zugehörigkeit zunächst wenigstens Salzmanns zur Gesellschaft als Mitglied oder Freund im Winter 1771/72. —

Für den Sommer 1771 fehlt jedes Zeugnis. Goethe hat keine Beziehung zu der Gesellschaft, denn er lernt Röderer, ein Mitglied vom Juni 1771 (Brief Jungs), erst brieflich näher kennen (Briefe II, S. 24) und weiß nichts von einem Hochzeitsgeschenk an Jung, ja nicht einmal von dessen Hochzeit (Stilling S. 236). Das ließe auch begreiflich erscheinen, daß ihm der Vorbericht der „Anmerkungen" „einigermaßen auffallend" war. — Demnach scheint auch Salzmann, der mit Goethe sicher davon gesprochen haben würde, noch nicht in ein näheres Verhältnis zu ihr getreten zu sein. — Daß Lenz noch nicht Mitglied war, ist damit ebenfalls wahrscheinlich und wird noch dadurch bestätigt, daß Jung-Stilling (S. 237) als Glied des Zirkels „Goethe, Lerse, Stilling" auch Lenz erwähnt, aber nicht dort, wo er von der Gesellschaft der schönen Wissenschaften (S. 225) spricht, ebensowenig wie er seiner in dem Dankbrief an Röderer gedenkt. Lenz war ja überdies erst im Frühjahr nach Straßburg gekommen.

Nach alledem ist es wahrscheinlich, daß Salzmann und Lenz — durch Salzmanns Bruder mit ihr bekannt und vielleicht durch Jung für sie interessiert — nach Goethes Abreise im Winter 1771 Mitglieder oder zunächst Freunde der Société de Belles-Lettres wurden. Und diese Wahrscheinlichkeit wird noch erhöht durch einen von Erich Schmidt (Lenziana 1003) veröffentlichten und in der Zeit vom 2. September bis zum 2. Oktober 1772 geschriebenen Brief an den Vater Lenz, in dem es heißt: „Nach Straßburg schicke ich von Zeit zu Zeit kleine Abhandlungen an eine Gesellschaft der schönen Wissenschaften, die mich zu ihrem Ehrenmitgliede erwählt hat". Eine Ehrenmitgliedschaft deutet aber auf längere persönliche Beziehungen — und Lenz war bereits seit dem Mai 1772 von Straßburg entfernt —, auf Verdienste um die Gesellschaft, auf Mitarbeit.

Ein letzter Schluß läßt sich aus dem Umfang des von Lenz in der Gesellschaft Vorgelesenen ziehen: Nach dem Protokoll von 1775 las Lenz der Deutschen Gesellschaft vor, was er neu geschaffen hatte. Nach dem eben zitierten Briefe sandte er der Société kleine Abhandlungen. Seine Plautinen hatten als erstes Publikum ebenfalls die

Gesellschaft; dafür zeugt die Nachricht an Salzmann vom August 1772, daß Ott seine letzte Übersetzung des Plautus habe, um sie der Gesellschaft vorzulesen. „Der großprahlerische Offizier" ist am 7. September an die Gesellschaft geschickt worden. Der „Truculentus" schließt mit einem Begleitwort an Hörer. An die Lektüre des „Väterchen" knüpfte sich eine Debatte, die ihn veranlaßte, eine „Verteidigung" und dann eine „Verteidigung der Verteidigung des Übersetzers der Lustspiele" vorzulesen (Dramat. Nachlaß S. 14, 30, 104.) Ebenso sind verschiedene der durch Erich Schmidt mitgeteilten Abhandlungen zum Vorlesen bestimmt. Ist es demnach wahrscheinlich, daß Lenz alle seine Werke vor der Veröffentlichung der Gesellschaft zu Gehör brachte, so wäre es unwahrscheinlich, wenn er gerade mit den als Vorlesung gedachten ‚Anmerkungen', bei denen es ausdrücklich bemerkt wird, eine Ausnahme gemacht hätte.

So lautet also das Ergebnis unserer Kontrolle dahin, daß wir kein Recht haben, auf Grund äußerer Tatsachen die Angaben Lenzens im Vorwort in Zweifel zu ziehen: Lenz kann wohl in dem Jahre, in welchem Herder seinem Shakespeare-Aufsatz die erste Fassung gab (Litt. Denkm. Nr. 40/41 S. VII), in welchem Goethe Hamlet vorlas und seine Rede „Zum Schäkespears Tag" (W.-A. 38, 286) schrieb, und in welchem selbst Lerse in einem Stile, der für ihn Sturm- und Drangstil war, eine Festrede auf Shakespeare hielt (Stöber, Röderer S. 34 f.), — Lenz kann im Jahre 1771, also „zwey Jahre vor Erscheinung der deutschen Art und Kunst und des Götz von Berlichingen", sehr wohl seine ‚Anmerkungen übers Theater' in der Straßburger Société de Philosophie et de Belles-Lettres vorgelesen haben.

Inwieweit dieses Ergebnis durch innere Gründe eingeschränkt wird, muß die weitere Untersuchung ergeben.

Der Doppelcharakter der ‚Anmerkungen übers Theater' und seine Begründung.

Die ‚Anmerkungen übers Theater' geben sich als eine Reihe von Aperçus, deren Verknüpfung teils überhaupt nicht versucht, teils nur gewaltsam hergestellt worden ist, und die selbst wieder durch größere Einschübe ihren inneren logischen Zusammenhang verloren haben. Das gibt uns ein Recht, die von Lenz gebotene Anordnung nicht als für unsere Untersuchung bindend zu betrachten, sondern gleich mit dem zu beginnen, was für Lenz wie für seine Zeitgenossen das Epochemachende war: mit der Polemik gegen Aristoteles und seine ästhetischen Theorien.

Aber damit stehen wir sofort vor einem Problem. So leicht es ist, die Resultate dieser Polemik, Lenzens eigene dramatische Ideen, zu finden, so schwierig ist es, Lenz auf dem Wege zu ihnen zu begleiten. Durchaus unklar ist sein Verhältnis zu Aristoteles und den Griechen: Aristoteles wird abwechselnd verspottet und gerechtfertigt. Die Griechen werden in ihrer Eigenart anerkannt; und dann scheint wieder jedes Verständnis für sie zu fehlen. Zudem beziehen sich solche aus verschiedener Stimmung geborene Urteile oft auf ein und dasselbe Zitat aus der Poetik des Aristoteles, so daß wir z. B. eines derselben (S. 213,4) eingeleitet finden mit einem wohlwollenden „Er fährt fort, wie er denn nicht anders konnte", dann unterbrochen durch eine Parenthese mit zwei Fragezeichen, die in Aristoteles' Verstand Zweifel setzen sollen: „er vergleicht also . . die Charaktere mit dem Kolorit??" und abgeschlossen durch ein ärgerliches „Umgekehrt wird — [ein Schuh draus, möchte ich mit einer heimischen Wendung ergänzen]."

Die Gegensätze in der Beurteilung sind so auffallend und gehen so durcheinander, daß wir hier nicht mehr von genialer Verworrenheit, von Stilprinzipien reden dürfen, sondern daß wir sie für ein Anzeichen von Verstörtheit betrachten müssen, wenn eine andere für Lenz günstigere Erklärung sich nicht finden läßt.

Zu einer solchen zu gelangen, dazu bedarf es aber vor allem einer möglichst vollständigen Zusammenstellung der einander entsprechenden Aussagen über Aristoteles und die Griechen. Wir ziehen dabei zunächst die über Aristoteles aburteilenden Äußerungen in Betracht, wie sie von der Untersuchung über das Wesen der Dichtkunst an einander folgen:

S. 204,34. Obschon ich nun wegen dieses Grundtriebes nicht nöthig hätte mich auf eine Authorität zu berufen, so will ich doch nach der einmal eingeführten Weise mich auf die Worte eines grossen Kunstrichters mit dem Bart lehnen, eines Kunstrichters, der in meinen Anmerkungen noch manchmal ins Gewehr treten wird. Aristoteles im vierten Buch seiner Poetik: . . .

S. 205,7. Ich habe eine grosse Hochachtung für den Aristoteles, obwohl nicht für seinen Bart, den ich allenfalls mit Peter Ramus, dem jedoch der Mutwill übel bekommen ist — [zu ergänzen etwa: abschneiden wollte. — Peter Ramus wurde wegen seiner Polemik gegen die Scholastik und damit gegen Aristoteles von seinem Gegner Charpentier in der Bartholomäusnacht aus dem Wege geräumt.]. — Aber da er hier von zwo Quellen redet, aus denen die landüberschwemmende Poesie ihren Ursprung genommen und gleichwohl nur auf die eine mit seinem kleinen krummen Finger deutet, die andere aber unterm Bart behält (obwohl ich Ihnen auch nicht dafür stehe, da ich aufrichtig zu reden, ihn noch nicht ganz durchgelesen) so ist mir ein Gedanke entstanden . . . . — [Der nicht ausgesprochene Gedanke ist kaum ein anderer als der, Aristoteles habe liederlich gearbeitet. Die in einem derartigen Urteil und in dem offenen Geständnis, es ohne Sachkenntnis gefällt zu haben, liegende Respektlosigkeit erscheint um so größer, als Aristoteles die fragliche zweite Quelle (Freude am Nachgeahmten) noch in demselben Kapitel nennt.]

S. 210,18. Nachdem er nun selbst zugestanden, daß der Charakter der handelnden Personen den Grund ihrer Handlungen, und also auch der Fabel des Stücks enthalte: sollt' es uns fast wundern, daß er in eben diesem Kapitel fortfährt . . . — [Vorwurf der Inkonsequenz.]

S. 210,22. Als ob die Beschaffenheit eines Menschen überhaupt vorgestellt werden könne, ohne ihn in Handlung zu setzen. Er ist dies und das, woran weiß ich es, lieber Freund [Aristoteles? der Leser?] woran weißt du es, hast du ihn handeln sehen? . .

S. 212,29. . . . dies will nichts sagen. Dictione et moribus soll gar in einer Klasse nicht stehen.

S. 213,10. (er vergleicht also die Fabel mit der Zeichnung, die Charaktere mit dem Kolorit??) . . . . . Umgekehrt wird —

S. 213,25. ein je ne sais quoi der erleuchtetsten Kunstrichter.

S. 213,28. Und zum Henker hat denn die Natur den Aristoteles um Rat gefragt, wenn sie ein Genie [schaffen wollte]?

S. 213,30. Auf eins seiner Fundamentalgesetze muß ich noch zurückschiessen, das so viel Lärm gemacht, bloß weil es so klein ist, und das ist die so erschröckliche, jämmerlichberühmte Bulle von den drey Einheiten.

S. 214,25. Aber fort mit dem Schulmeister, der mit seinem Stäbchen einem Gott auf die Finger schlägt.

S. 214,30. Er sondert immer die Handlung von der handelnden Hauptperson ab, die bongré malgré in die gegebene Fabel hineinpassen muß, wie ein Schiffsthau in ein Nadelöhr.

S. 215,15. Einheit der Zeit, worin Aristoteles gar [!] den wesentlichen Unterscheid des Trauerspiels von der Epopee setzt.

S. 215,25. Wo hinaus, lieber Kunstrichter, mit dieser differentia specifica?

S. 217,31. nicht durch Aristoteles Prisma.

S. 219,29. Ihr Herren Aristoteliker.

Wie wir die ausführlichste Verspottung des Aristoteles im ersten Teile der ‚Anmerkungen' finden, so lassen sich die Aristoteles rechtfertigenden Äußerungen erst von der Schlußanmerkung aus verstehen:

S. 225,20. Noch ein Paar Worte übern Aristoteles. Daß er grade im Trauerspiele . . . den Charakteren so wenig giebt, wundert mich, könnt' ich nicht reimen, wenn ich nicht den Grund davon tiefer fände . . . . . Wie konnte Aristoteles also anders: secundum autem sunt mores . .

S. 226,20. . . . warum bringt ihrs auf die Bühne, wie es geschah, nicht vielmehr, wie Aristoteles selber verlangt, wie es geschehen sollte.

S. 213,4. Er fährt fort, wie er denn nicht anders konnte . .

S. 211,1. Ohnmöglich können *wir* ihm hierinn Recht geben, so sehr er zu seiner Zeit recht gehabt haben mag.

S. 210,34. Aristoteles konnte nichts anders lehren, nach den Mustern, die er vor sich hatte.

S. 209,23. . . wer kann uns zwingen, Brillen zu brauchen, die nicht nach unserm Auge geschliffen sind.

An den Stellen, die dem Aristoteles eine üble Behandlung zuteil werden lassen, werden die *Griechen* nicht erwähnt, und man ist versucht, sie dem Aristoteles gleichgesetzt und in ihm angegriffen zu sehen. Dagegen treten bestimmte Äußerungen über die Griechen stets auf, wenn Aristoteles eine Rechtfertigung erfährt. Und eben-

falls nur da — ein neues Kriterium — wird die Theorie vom Drama von der jeweiligen Weltanschauung abhängig gemacht, wird vom Schicksal gesprochen. Am klarsten ist die Beziehung dieser drei Momente am Beginn des letzten Abschnittes, und wir blättern, da auf diese Untersuchung wiederholt vorausgewiesen wird, abermals rückwärts.

Lenz fragt sich, warum Aristoteles im Trauerspiel den Charakteren so wenig gibt, und findet den Grund

S. 225,24. in nichts weniger als dem ἦθος [ἤθος] der Trauerspiele. Die Schauspiele der Alten waren alle sehr religiös . . . ihr Ursprung Gottesdienst . . . Da nun fatum bey ihnen alles war, so glaubten sie eine Ruchlosigkeit zu begehen, wenn sie Begebenheiten aus den Charakteren berechneten . . . . . Es war Gottesdienst, die furchtbare Gewalt des Schicksals anzuerkennen . . . . . Die Hauptempfindung, welche erregt werden sollte, war nicht Hochachtung für den Helden, sondern blinde und knechtische Furcht vor den Göttern. Wie konnte Aristoteles also anders . .

S. 226,22. + Damit wir nun, unsern Religionsbegriffen und ganzen Art zu denken und zu handeln analog, die Gränzen unsers Trauerspiels richtiger abstecken, als bisher geschehen, so müssen wir von einem andern Punkt ausgehen, als Aristoteles, wir müssen . . den Volksgeschmack der Vorzeit und unsers Vaterlandes zu Rathe ziehen.

S. 214,32. Unten mehr davon, bey den alten Griechen wars die Handlung . . . . Was können wir dafür, daß wir an abgerissenen Handlungen kein Vergnügen mehr finden, ... daß wir den Menschen sehen wollen, wo jene nur das unwandelbare Schicksal und seine geheimen Einflüsse sahen.

S. 213,2. Ha aber freilich dazu gehört Gesichtspunkt, Blick der Gottheit in die Welt, den die Alten nicht haben konnten.

S. 211,6. Da ein eisernes Schicksal die Handlungen der Alten bestimmte und regierte, so konnten sie als solche interessiren ohne davon den Grund in der menschlichen Seele aufzusuchen und sichtbar zu machen.

S. 210,24. Aristoteles konnte nichts anders lehren nach den Mustern die er vor sich hatte, und deren Entstehungsart ich unten aus den Religionsmeynungen klar machen will. Eben hier ist die unsichtbare Spitze, auf der alle herrliche [!] Gebäude des griechischen Theaters ruhen: auf der wir aber unmöglich fortbauen können.

Wenn wir diese Reihen von Zitaten rückwärts überblicken, so können wir als Ergebnis unserer Zusammenstellung zwei Gruppen von Anschauungen, besser vielleicht Stimmungen, die zu Aristoteles und den Griechen in Beziehung stehen, unterscheiden. Die eine findet im ersten (S. 204 f.), die andere im letzten Teile (S. 225 f.) ihren deutlichsten Ausdruck. In der Mitte schieben sich beide durch-

einander. Da beide in sich selbst durchaus einheitlich sind, und doch sich gegenseitig aufheben, so können sie unmöglich von Anfang an in der durch den jetzigen Text gegebenen widerspruchsvollen Vermengung vorgelegen haben. Es fragt sich nur, wie diese zustande gekommen ist.

Nun ist der Abschnitt, welcher dem Aristoteles und den Griechen gerecht wird, auch äußerlich als Nachtrag gekennzeichnet; die sonst durch die Abhandlung verstreuten, der Antike freundlichen Bemerkungen verweisen gern voraus auf die Schlußanmerkung und bedeuten meist eine direkte Negation des unmittelbar zuvor ausgesprochenen Tadels, und endlich, gegenüber der blind abweisenden Kritik bedeutet die objektiver urteilende, anerkennende zweite nicht bloß eine Wandlung, sondern mehr noch einen Fortschritt in der Anschauung — lauter Beobachtungen, die mit Sicherheit zu dem Schluß führen:

Wir haben eine durchgehende Korrektur der Anmerkungen vor uns, und diese ist — da man für eine neue Theorie wohl auch eine vollständig neue Abhandlung erwarten würde — vorgenommen worden, als Lenz sich entschloß, seine früheren Aufsätze zu veröffentlichen.

Dieses lediglich durch innere Kritik gewonnene Resultat wird nun gestützt und erweitert, wenn wir es in literarhistorische Beleuchtung rücken.

Eine Verteidigung ohne vorhergegangenen Angriff ist undenkbar; aber auch ein Angriff setzt eine Herausforderung oder wenigstens Ansprüche auf Macht oder Autorität, die einer Herausforderung gleichkommen, voraus. So läßt uns auch das maßlose Anstürmen Lenzens gegen Aristoteles und seine Theorien nach einem suchen, der die Autorität des Aristoteles, des längst toten, zu der seinigen gemacht hat.

Lenz selbst nennt einmal (S. 227, 8) die Dacier: „Also ganz und gar wider Madame Dacier in ihrer Vorrede zu Terenz". Madame Dacier sagt allerdings in dieser Préface (S. 8 f.) unter ausdrücklichem Anschluß an Aristoteles:

> Un Poëte Tragique, qui dressera bien sa fable . . . sera préférable à celui qui peindra fidelement les moeurs . . . La Tragédie ne peut subsister sans fable, sans sujet, sans action; mais elle peut subsister sans moeurs, comme l'a décidé . . . Aristote . . . j'aimerois mieux une

Comédie, dont le sujet ne seroit pas merveilleusement bien conduit, ... et dont les caracteres seroient admirablement bien peints.

Die Notiz betreffs der Dacier kommt indessen zunächst in ihrer jetzigen Umgebung so unerwartet, daß sie erst nachträglich in die fertige Anmerkung eingefügt zu sein scheint. Außerdem aber war die Dacier († 1720) bereits seit fünfzig Jahren tot; die modernen Franzosen betrachteten wohl Aristoteles noch als ihren Lehrer, glaubten jedoch weit über ihn hinausgeschritten zu sein, und Voltaire betont fast auf jeder Seite, wie man es den Griechen gegenüber so herrlich weit gebracht habe.

Vielmehr, wenn in den siebziger Jahren jemand über Aristoteles kritisch schrieb, so konnte er, auch ohne einen Namen zu nennen, nur auf den hinweisen, der in seiner Dramaturgie (101.—104. Stück) die Poetik des Aristoteles für so unfehlbar wie die „Elemente" des Euklid erklärt hatte, auf Lessing.

Für Deutschland waren Aristoteles und Lessing identisch, und wer den einen angriff, traf den andern gleichzeitig. Die junge Generation aber — so freudig sie es begrüßt hatte, daß Lessing das französische Regelgebäude zertrümmerte — empfand es schwer, daß er für die alte Autorität eine neue einsetzte, und dem Unmut darüber leiht Lenz seine Stimme. So bedeuten die ‚Anmerkungen' in ihrer ursprünglichen Form einen grimmigen Protest gegen die durch Lessing neu begründete Autorität des Aristoteles.

Lenz konnte seiner Leidenschaft die Zügel schießen lassen, so lange seine Abhandlung nicht über den Kreis seiner engeren Freunde hinaus bekannt wurde. Sobald er sie aber drucken ließ, kam sie Lessing zu Gesicht, und das war gefährlich.

Darum begann er mit Retouche zu arbeiten und die anstößigsten Beleidigungen des Aristoteles (d. h. Lessings) wegzustreichen oder wenigstens durch Verweise auf eine Schlußanmerkung zu mildern. Und damit Lessing ja keinen Anlaß zum tödlichen Gegenstoß haben sollte, mußte der Rock der seligen Dacier als Deckung dienen.

Als die ‚Anmerkungen' für den Druck umgearbeitet wurden, waren die „Blätter von Deutscher Art und Kunst" bereits in den Händen des Publikums, und in deren Shakespeare-Aufsatz stand zu lesen:

Daß Aristoteles diese Kunst seines Genies [die Kunst des Sophokles, den ursprünglich einfachen Bau der griechischen Tragödie zu vermannigfaltigen] in ihm zu schätzen wuste, und eben in Allem, fast das

Umgekehrte war, was die neuern Zeiten aus ihm zu drehen beliebt haben, müßte Jedem einleuchten, der ihn ohne Wahn und im Standpunkte seiner Zeit [!] gelesen. Eben daß er Thespis und Aeschylus verließ, und sich ganz an den vielfach dichtenden Sophokles hält ... Alle das zeigt, daß der grosse Mann auch im grossen Sinne seiner Zeit [!] philosophirte, und nichts weniger als an den verengernden kindischen Läppereien schuld ist, die man aus ihm später zum Papiergerüste der Bühne machen wollen. (Suph. V S. 212 f.)

Hier wird zum erstenmal öffentlich — ein Jahr vor der Drucklegung der ‚Anmerkungen' — Aristoteles als ein Mann, der seiner Zeit gegenüber den Fortschritt vertritt, anerkannt, und zwar ohne daß für ihn Partei ergriffen wird. Diese objektive Würdigung des Aristoteles, das Bestreben, ihn wie das griechische Drama überhaupt aus dem Zeitgeist heraus zu begreifen, hat sich aber erst nach Straßburg bei Herder entwickelt: Erst die dritte Fassung des Shakespeare-Aufsatzes gedenkt des Aristoteles und behandelt das griechische Drama ausführlicher.

Wenn demnach die ‚Anmerkungen', wie oben dargelegt, angesichts der Herausgabe also auch erst nach dem Erscheinen von Herders Blättern umgearbeitet worden sind, und wenn sich nun überdies herausgestellt hat, daß die für die Umarbeitung maßgebenden Anschauungen zuerst und dabei klarer von eben diesen Blättern vertreten worden sind, so läßt sich dafür keine andere Erklärung geben, als daß Lenz diese Blätter vor der Umarbeitung gelesen hat.

So erhalten wir als Resultat unserer bisherigen Untersuchung: Lenz hat seine im Protest gegen Lessings Dramaturgie niedergeschriebenen ‚Anmerkungen' angesichts der Drucklegung und auf Grund der in Herders „Blättern von Deutscher Art und Kunst" ausgesprochenen Anschauungen überarbeitet und erweitert.

Das ist aber noch keineswegs das Endergebnis. Eine genauere Untersuchung lehrt, daß die Entstehung der ‚Anmerkungen' ein komplizierterer Vorgang ist. Ihn darzulegen, dazu bedarf es aber einer gesonderten Behandlung der einzelnen Anmerkungen.

Die einzelnen Anmerkungen.

Der Stoff, wie ihn Lenz bei der Herausgabe der ‚Anmerkungen' gruppiert hat, läßt sich etwa unter folgende Gesichtspunkte bringen:

Einleitender Überblick über die Geschichte des Theaters (S. 201 bis 203).

Prinzipielle Untersuchung über das Wesen der Dichtkunst und des poetischen Genies (S. 204—208).

Handlung und Charakter im Drama (S. 209,1—213,29).

Exkurs über individuelle Psychologie im Drama („Ohnmöglich können wir . . . Darsteller, Dichter, Schöpfer." S. 211,1 bis 212,22).

Die drei Einheiten (S. 213,30—215,32).

Exkurs über Drama und Epos (S. 215,33—217,21).

Die französischen Aristoteliker (S. 217,22—218,38).

Das Handwerksmäßige in der dramatischen Literatur der Franzosen (S. 218,39—222,18).

Die Parallele zwischen Voltaire und Shakespeare (S. 222,19 bis 225,19).

Die Schlußanmerkung über den Unterschied des antiken und des modernen Dramas (S. 225,20—228,38).

Überleitung zu „Amor vincit omnia" mit einer Charakteristik Shakespeares (S. 229,12—35).

Diese Einteilung, die uns zunächst nur den Überblick über die sonst schwer zu übersehenden ‚Anmerkungen' und damit das Zitieren erleichtern soll, darf aber in ihrer Reihenfolge für den Gang unserer Untersuchung selbst nicht maßgebend sein. Denn wenn es sich darum

handelt, die einzelnen Stücke voneinander zu sondern, dann wieder nach ihrer ursprünglichen Zusammengehörigkeit zu verbinden und sie endlich nach ihrer Entstehung den verschiedenen Zeiten zuzuweisen, so ist der einzig logische Weg der vom Bekannten zum Unbekannten. Und der nötigt uns in unserem Fall, mit dem Ende zu beginnen.

Die mit der Wendung „Noch ein Paar Worte übern Aristoteles" eingeleitete Schlußanmerkung (S. 225,20—228,38) kennzeichnet sich ja bereits äußerlich als Nachtrag. Daß sie die vorhergehenden Anmerkungen voraussetzt, ging daraus hervor, daß diese nach ihr korrigiert worden sind; daß sie auf der Lektüre von Herders Blättern fußt, ergab ihre Stellung zu Aristoteles und ergibt weiter der ebenfalls von Herder erstmalig vertretene Gedanke, daß antikes und modernes Drama zwei neben-, besser nacheinander gleichberechtigte Größen sind (vgl. Suph. V S. 209 f.).

Mit dem prinzipiellen Standpunkt hat aber Lenz auch die Anlage des Ganzen herübergenommen. Herder entwickelt das griechische Drama aus seinem Ursprung, weist das Sinnlose der unveränderten Verwertung antiker Prinzipien am Beispiel der Franzosen nach, gibt eine Charakteristik des modernen Dramas in seinem typischen Vertreter Shakespeare und widerlegt zuletzt die Forderung der drei Einheiten. Ganz analog will Lenz ausgehen vom ἦθος der Schauspiele und will dann „unsern Religionsbegriffen und ganzen Art zu denken und zu handeln analog, die Gränzen unsers Trauerspiels richtiger abstecken, als bisher geschehen" (S. 226,32). Auch er ordnet, und zwar ganz in Herders Sinn, Griechen, Franzosen, Shakespeare, nur daß er vor dem letzten auf das ältere deutsche Drama und dabei gleich auf die Einheiten zu sprechen kommt.

Die Verwandtschaft geht aber noch weiter, sie betrifft auch Einzelheiten. Herder bemerkte zur Einheit der Zeit: „Wie muß die Täuschung eines Menschen seyn, der hinter jedem Auftritt nach seiner Uhr sehen will, ob auch So Was in So viel Zeit habe geschehen können? (Suph. V S. 226) . . . Und nun denke, welche Welten du verwirrest, wenn du dem Dichter deine Taschenuhr . . . vorzeigest (V S. 228)." Lenz betont, daß die Hörer in derselben Absicht zum Theater gekommen sind, wie der Dichter, der „aufgetreten war, ihnen einen Menschen zu zeigen, nicht eine Viertelstunde" (S. 227,31). — Lenz ruft denen zu, die etwa von Shakespeares historischem Drama nichts wissen wollen: „Weilt ihr lieber an der

Moorlache, als an der grünen See in unauslöschlicher Bewegung und dem hellen Felsen mitten inn?" (S. 228,6). Herder riet in bezug auf Shakespeare dem Leser: „Wie vor einem Meere von Begebenheit, wo Wogen in Wogen rauschen, so tritt vor seine Bühne" (V S. 220) und leitete seinen Aufsatz damit ein, daß er Shakespeare verglich mit einem Mann „hoch auf einem Felsengipfel sitzend! zu seinen Füßen Sturm, Ungewitter und Brausen des Meeres; aber sein Haupt in den Strahlen des Himmels!" (V S. 208). — Im Zusammenhang mit diesen Anklängen fällt auch ins Gewicht, daß Lenz nach Abschluß unsrer ‚Anmerkung' schreibt: „Ich bin gewiß, daß es noch lange nicht genug war" (S. 229,1); denn allein würde der Umstand, daß schon Herder mit den Worten „Nun finge eben das Herz meiner Untersuchung an" (V S. 229) seine Analyse Shakespeares beendet, nichts beweisen, da ja auch Goethe am Shakespeares-Tag zum Schluß eilt, „ob ich gleich noch nicht angefangen habe", (W. A. 37,184) und auch Lerse wegen seiner Unvollständigkeit um Entschuldigung bitten muß (Stöber, Röderer S. 35).

Daran anschließend dürfen wir wohl auch, wenigstens für die Überleitung, die Bezugnahme auf Petronius verwerten (S. 229,7), der in deutscher Übersetzung erst 1773 von Heinse herausgegeben worden ist: „Geheime Geschichten des röm. Hofes unter der Regierung des Kaisers Nero aus dem Lateinischen des Petron übersetzt mit einigen Anmerkungen. Rom 1773. 2 Bde. 8."

So ist also die Schlußanmerkung nach Inhalt und Form nichts als eine verkleinerte, zum Teil erweiterte Nachbildung von Herders Shakespeare-Aufsatz und stammt daher frühestens aus dem Jahre 1773, besser vielleicht, da sie ja angesichts der Drucklegung geschrieben worden ist, aus dem Anfang des Jahres 1774.

Ebenso leicht wie die Schlußanmerkung läßt sich der einleitende historische Überblick (S. 201,1—203,22) aus dem Zusammenhang lösen. Seine Aufgabe als Prolog erfüllt er ja, aber sein Fehlen würde auch keine Lücke bedeuten, und eine innere Verknüpfung mit dem unmittelbar Folgenden hat Lenz überhaupt nicht versucht, wie die beiden wohl erst bei der Zusammenarbeitung eingesetzten Flicken (S. 203,23 ff., 33 ff.) beweisen.

Einige Einzelheiten machen auch hier die Bekanntschaft mit Herders Blättern wahrscheinlich, so der Hinweis auf Garrick: „Auch der häßliche Gärrick hört allmählich auf, mit seinem Götzen Shake-

ſpear Wohlſtand, Geſchmack und Moralität . . . den Krieg anzukündigen" (S. 203,7). Denn erſt Herder bedauert im Epilog zum Shakeſpeare-Aufſatz, daß „ſelbſt Garrik, der Wiedererwecker und Schutzengel auf ſeinem Grabe, ſo viel ändern, auslaßen, verſtümmeln muß" (Suph. V S. 231). Von Herder, der dem großen Tragöden räumlich am nächſten ſtand, hat ja vielleicht auch Wieland ſeine Notiz im „Götz von Berlichingen" (1774), daß Garrick Shakeſpeares Stücken „eine weniger wilde Geſtalt geben", mußte (Werke hrsg. Klee II. S. 335).

Weiter erſcheint auch die Karikatur der franzöſiſchen Bühnentypen verwandt mit Herders „eine Reihe artiger wohlgekleideter Herrn und Dames ſchöne Reden . . . vortragen zu laßen . . ., alles auch durch eine Anzahl wohlgeübter Herrn und Dames vorſtellen laßen, die würklich viel auf Deklamation, Stelzengang der Sentenzen und Auſſenwerke der Empfindung . . . anwenden — das Alles können . . . die beſten Zwecke . . . zur Übung im Ausdruck, Stellung und Wohlſtande . . . endlich gar eine völlige Akademie der Nationalweisheit und Decence im Leben und Sterben werden" (Suph. V S. 215).

Und die entſchuldigende Mahnung, man werde trotz ihres furchtbaren Theaterapparats „den alten Römern müſſen Gerechtigkeit wiederfahren laſſen" (S. 201,27) läßt ſich am eheſten verſtehen, wenn man vorher bei Herder geleſen hat: „Laßet uns gleich (denn die Römer waren zu dumm, oder zu klug, oder zu wild und unmäſſig, um ein völlig gräciſirendes Theater zu errichten) zu den neuen Athenienſern Europens übergehen" (Suph. V S. 213).

Dazu kommen noch zwei nicht mit Herder in Beziehung ſtehende Momente: Deutſchen Leſern von „Merkuren" (S. 202,31) zu ſprechen hatte erſt einen Sinn, als ſeit 1773 neben dem weniger bekannten „Altonaiſchen Gelehrten Mercurius" Wieland ſeinen „Teutſchen Merkur" hatte erſcheinen laſſen. Und die Behauptung, „der Werth des Schauſpiels iſt in unſern Zeiten zu entſchieden" (S. 201,6), der der Hamburger Dramaturge gewiſſermaßen im voraus widerſprochen hatte, wird erſt nach dem Erſcheinen des „Götz" verſtändlich und berechtigt.

Trotzdem dürfen wir den hiſtoriſchen Überblick zeitlich nicht zu nahe an die Schlußanmerkung rücken. Die Parallelen zu Herder bezogen ſich nur auf Einzelheiten. Der höhere Geſichtspunkt der Schlußanmerkungen fehlt noch vollſtändig, und beſonders für die

Antike werden nur Äußerlichkeiten herangezogen. Wenn Lenz bei den Römern, denen er ja durch seine Übersetzungen näher getreten war, noch ein paar Namen nennt und aus Du Bos einige Notizen zusammenträgt, so erledigt er die Griechen mit den recht inhaltsarmen Worten: „Da werden Sie also sehen die grossen Meisterstücke Griechenlands von eben so grossen Meistern in der Aktion vorgestellt" (S. 201,16). Der Ursprung des Dramas, später zurückgeführt auf den Gottesdienst mit seiner Anerkennung der furchtbaren Gewalt des Schicksals, scheint hier „nichts mehr" gewesen zu sein als „ein Lobgesang auf den Vater Bachus von verschiedenen Personen zumal gesungen" (S. 202,4). So macht es auch den Eindruck, als bedeute die ausführlichere Behandlung von Voltaires Ödipus im letzten Abschnitt (S. 226,11). nur eine nachträgliche tiefere Begründung des lediglich karikierenden: „der rasende Oedip, in jeder Hand ein Auge" (S. 201,17).

Als Hinweis auf eine frühere Zeit der Niederschrift dürfen wir nebenbei wohl auch die Reminiszenzen aus der Dramaturgie heranziehen. So stammt „der häßliche Gärrick" (S. 203,7) sicher nur aus der Notiz Lessings, daß einem großen Teil des Publikums jeder andere Schauspieler lieber war „als jener kleine, unansehnliche Mann, aus dem ihr so ein Aufhebens macht" (7. Stück S. 212). Und der „Lichtputzer" verdankt seinen Platz in Garricks Nähe wohl ebenfalls nur dem Nachhall von Lessings Worten, daß nur in Utopien „auch der Lichtputzer ein Garrick" sein könne (2. St. S. 191).

Demnach ist der einleitende historische Überblick zeitlich wohl nach dem Erscheinen von Herders Blättern, aber noch vor der Abfassung der Schlußanmerkung anzusetzen.

Nicht viel schwerer läßt sich die Anmerkung über das Handwerksmäßige in der dramatischen Literatur der Franzosen zusammen mit der Voltaire-Shakespeare-Parallele ausgliedern (S. 218,89—225,19). Die Zusammengehörigkeit beider Abschnitte wird dadurch erfordert, daß der zweite die Probe auf die Ausführungen des ersten gibt, und daß beide auch äußerlich durch die Wiederaufnahme von Voltaires „lorsque Racine et Pradon pensent de même qu'ils sont les plus differens" miteinander verkettet sind (S. 221,30, 223,4 vgl. Voltaire, Oeuvres Compl. II. S. 165). Ein fester Zusammenhang mit dem Vorhergehenden fehlt; das französische Schauspiel ist bereits besprochen (S. 218), und da Lenz

am Schluß geraten hat, sich statt an Regeln an die Natur zu wenden, so kommt die erneute Behandlung der Franzosen durchaus unvermittelt. Durch den Gedankenstrich am Ende (S. 225) verzichtet Lenz auf jede Verbindung mit dem Nachfolgenden, und das Zitat aus der „Lettera Del Signor Conte Algarotti" *) würde für einen effektvollen Abgang sorgen.

Im Gegensatz zu dem sonst kaum verständlichen Durcheinander zeichnet sich diese Anmerkung bei aller Lebendigkeit durch Klarheit im Gedankengang aus. Die Sprache ist flüssig und macht den Eindruck, als sei diese Anmerkung in einem Zuge geschrieben. Als späterer Einschub erscheint deutlich nur die auf Rousseau bezügliche Notiz (S. 221,6—15). Ein Seitenblick auf den Roman innerhalb einer Abhandlung über das Drama würde ja an sich nichts Abnormes sein; hier aber wird Rousseau so unvermittelt eingeführt, daß der Unkundige seine Heloise für ein Drama halten wird, bis ihn allenfalls der Ruf „zum Theater zurück" stutzig macht. Zudem schließt der folgende Text glatt an den unsrer Notiz unmittelbar vorhergehenden an, und man kann sie beim Lesen ignorieren, ohne daß irgend das Gefühl einer Lücke entstünde. Im Zusammenhange damit macht auch die Parenthese „wie in den Romanen" (S. 218,40) den Eindruck, als sei sie erst nachträglich eingefügt, um unsere Notiz im voraus zu motivieren **).

Neben Herders Darstellung der Franzosen im Shakespeare-Aufsatz erscheint die hier vorliegende durchaus selbständig. Es fehlt die Beziehung zur Antike; die Franzosen werden nicht als Aristoteliker getadelt, und die Fehler ihrer Dramen werden lediglich aus dem Nationalcharakter ihrer Dichter erklärt.

Die leitenden Gedanken sind Straßburger Gemeingut. Schon

---

*) Die „Lettera Del Signor Conte Algarotti" wurde im Urtext erst 1783 in den Werken Algarottis gedruckt. Bis dahin war der Brief nur in der französischen Übersetzung zugänglich, die Voltaire seiner Ausgabe des „La mort de César" von 1736 beigefügt hatte. Lenz hat also in seinen „Anmerkungen" den italienischen Text kühn rekonstruiert. Das geht auch aus einer Nebeneinanderstellung des dreifachen Wortlauts hervor. Man vergleiche: E ben ella può credere che il nostro poeta ha tolto di Shakespeare quello che di Ennio toglieva Virgilio (Oeuvres compl. d. Volt. éd. Garnier III S. 317) mit Voltaires Übersetzung: „Il en a fait le même usage que Virgile faisait des ouvrages d'Ennius" (Oeuvres III S. 313) und mit Lenzens Text: „Il nostro poeta ha fatto quel uso di Shakespeare che Virgilio faceva di Ennio."

**) Vgl. außerdem unten S. 67 Anm.

Gerstenberg hatte ja gelegentlich von Helden nach französischem Zuschnitt gesprochen, „die von großen Empfindungen, über die gemeine Menschheit erhabnen Enthusiastereyen daher tönen, und dabey so süßlich von Liebe zu schwatzen wissen!“ (15. Br. S. 115). Lessing hatte in der Dramaturgie ihren Dramen Flachheit und Kälte vorgeworfen, ihre Vorliebe für Pomp und Galanterie getadelt, ihre Handlungen bei aller Anständigkeit einförmig, abgedroschen und gezwungen genannt und gemeint, man habe den Ausdruck überladen, „Druck auf Druck gesetzt, bis aus charakteristischen Personen personifizierte Charaktere“ geworden seien (Dramaturgie 68. St. S. 75; 80. St. S. 124 ff.; 81. St. S. 127; 83. St. S. 137). Und in Herders Tagebuch stand noch aus der Zeit vor Straßburg, er habe im französischen Theater statt Kraft und Weltgehalt nur Pomp und Dekorationen zu sehen bekommen; er hatte die Galanterie vorherrschend gefunden, fast nirgends aber den inartikulierten Schrei der Leidenschaft, und war zu dem Schluß gekommen, daß die Tragödie, da sie dort nichts als Schaum(?) der Liebe, der Empfindung, der Leidenschaft biete, überhaupt nicht für Frankreich sei: „selbst Voltaires Stücke nehme ich nicht aus“ (Suph. IV S. 479 ff.). So hatte ja auch Goethe — noch ehe er in der „Baukunst“ den leichten Franzosen verspottete, der noch „weit ärger stoppelt“ als Deutschland, das seine Söhne umherschickt, „fremde Gewächse ... einzusammeln“ (W. A. 37 S. 150) — an Shakespeares Tag gewünscht, für Thersit-Voltaire ein Ulysses zu sein, und geschrieben, daß die französischen Trauerspiele „einander ähnlich sind wie Schue, und auch langweilig mit unter, besonders in genere im vierten Akt“ (W. A. 37 S. 132). Dazu kommt noch, daß Lenz von den französischen Dichtern Voltaire und von den französischen Ästhetikern Du Bos selbst gelesen hat, die beide keineswegs für die Schwächen des französischen Theaters blind sind.

Trotzdem verweisen aber zwei Einzelheiten bestimmt auf die Lektüre des Shakespeares-Aufsatzes: Herder nennt Corneilles Helden „Spanisch-Senekasche Helden! galante Helden, abentheurlich tapfere, großmüthige, verliebte, grausame Helden“ (Suph. V. S. 214). Lenz setzt für „abenteuerlich“ „äußerst“, für „grausam“ „zornig“, verändert die Stellung und schreibt vom französischen Durchschnittsdichter: „Macht seinen Helden äußerst verliebt, äußerst großmüthig, äußerst zornig“ (S. 220,36). Schon vorher hat er, Herder analog, erzählt, wie der Dichterling in seiner Armut auch dem „Seneka“

Schulbrocken entnehme, und wenn er dann (S. 221,6) Corneilles Helden „lauter Senekas“ nennt, so denkt er zwar an den Seneka, der sich selbst den Tod gab, er ist aber zu diesem Gedanken, der sich bei Corneille nicht einmal durchführen läßt, kaum anders als durch Wortgleichklang — ein Moment, das für Lenzens Ideenbildung eine äußerst wichtige Rolle spielt — gekommen.

So rücken wir diese Anmerkung, die nur in Einzelheiten die Lektüre Herders verrät, aber nichts mit dem Gedankengehalt der Schlußanmerkung zu tun hat, am besten in die Nähe des historischen Überblicks, vielleicht, da die Einleitung zu einer Sammlung von Aufsätzen später als diese geschrieben zu werden pflegt, noch vor ihn. Dazu würde auch stimmen, daß sie wie jener nach dem Studium von Du Bos geschrieben ist; denn das „Zugegeben, daß bey einer mäßigen Portion allgemeiner Kenntniß des menschlichen Herzens diese Zunft auch Leidenschaften, etwas mehr als Neugier zu erregen wüste,“ (S. 221,36) ist ja nichts als eine Erwiderung auf Du Bos (Réfl. crit. II S. 118): „Le Poëte tragique doit atteindre le dégré de perfection où il eſt capable de monter, de meilleure heure que le Poëte comique: le génie et une connoiſſance générale du cœur humain, telle que la donnent les premieres études ſuffiſent pour faire une Tragédie excellente.“

Zusammenhang mit der Schlußanmerkung zeigen wieder die beiden größeren Einschübe. Der Exkurs über Drama und Epos (S. 215,33 oder schon S. 215,26—217,21) ist an die Erörterung über die Einheit der Zeit angeknüpft, läßt sich aber innerlich mit ihr nur gewaltsam verbinden. Eine Verbindung mit dem Folgenden ist gar nicht erst versucht, und der Verfasser läßt bereits an dem jähen „fort! Rache!“ erkennen, daß er sich hier in eine Seitengasse ohne Ausgang hat verleiten lassen.

Die Verwandtschaft mit der Schlußanmerkung ist deutlich. So wie hier als Aufgabe des Dramas gedacht wird: die zu „verewigen“, die „auf dem Theater der Welt“ ihre Rollen spielen (S. 216,36), so verlangt die Schlußanmerkung, der Dichter solle „merkwürdige Personen“ „auf die Nachwelt“ bringen: „Die Mumie des alten Helden, ... in die der Poet seinen Geist haucht. Da steht er wieder auf, der edle Todte ... und lebt mit uns zum andernmahle“ (S. 227,18. 35). Und wie dieser als Idealstücke die „historischen Stücke Shakespeares“

gelten, so zitiert unser Abschnitt als Musterbeispiel ein historisches Schauspiel Shakespeares, den Julius Cäsar.

Nun ist aber die Verbindung von Drama und Geschichte, die Bezugnahme auf den „Biographen" und die „Geschichtbücher" für die Deduktion der Schlußanmerkung durchaus wesentlich, in unserm Einschub hat sie nur die Bedeutung eines Nebengedankens. Hier steht dagegen im Mittelpunkt das Verhältnis von Drama und Epos. Als unterscheidendes Merkmal wird hingestellt: die „Vorstellung" (Lenz denkt dabei an die „Aufführung"): „Die Tragödie stellt vor, das Heldengedicht erzehlt" (S. 215,30). Darauf nimmt aber die Schlußanmerkung nur Bezug mit der Nebeneinandersetzung der Worte „Vorstellung, Drama" (S. 227,15) und mit dem im Zusammenhang unmotivierten Relativsatz: „das die Epopee dramatisirt heißen könnte" (S. 225,22).

Wenn aber ein untergeordneter Gedanke, der sich in der räumlich früheren, durch ein Zitat aus Aristoteles ausgelösten Gedankenreihe assoziationsweise ergab, von der räumlich späteren Anmerkung selbständig weitergebildet wird, und wenn darin des früher Wesentlichen nur in Nebenbemerkungen gedacht wird, so ist offenbar, daß die beiden Stücke auch zeitlich auseinanderliegen. Dafür nun, daß der Einschub über Drama und Epos von der Schlußanmerkung aus rückwärts zu datieren ist, spricht auch die Reminiszenz aus Du Bos, die ihn mit den beiden zuletzt besprochenen Stücken verbindet: Das „non saginandi" (S. 216,33) wird erst verständlich aus: „Il faut, disoit ce Prince [Charles IX.] . . . que les chevaux et les Poëtes soient bien nourris mais non pas engraissés. Equi et Poëtae alendi sunt, non saginandi" (Réfl. crit. II S. 108).

Demnach werden wir den Einschub über Drama und Epos wegen der Beziehungen nach vor- und rückwärts am besten zwischen die Anmerkung über das Handwerksmäßige und die Schlußanmerkung, etwa in die Nähe des einleitenden Überblicks einreihen, — übrigens auffällig: ein Einschub schon vor der Schlußredaktion!

Ebenso deutlich wie der eben besprochene hebt sich der Exkurs über individuelle Psychologie im Drama (von „Ohnmöglich können wir" bis „Darsteller, Dichter, Schöpfer —" S. 211,1—212,22) von seiner Umgebung ab.

Als Zusatz ist er gekennzeichnet durch die Entschuldigung des Aristoteles. Auf eine geklärtere Anschauung deutet, daß er seinen

Tadel der heutigen Aristoteliker einschränkt durch die Parenthese „und die ich übrigens in ihrem anderweitigen Werth lassen will“ (S. 211,14). Und die Gegenüberstellung des antiken Schicksalsglaubens und der modernen Tendenz, zu den Handlungen „den Grund in der menschlichen Seele aufzusuchen“, nimmt Gedanken der Schlußanmerkung vorweg. Und wie dort auf Hans Sachs verwiesen wird, so hier auf Rebhun (S. 211,27. 227,22).

An den Nachtrag, den wir oben (S. 31) aus der Anmerkung über das Handwerksmäßige ausschieden, erinnert die Stimmung Rousseau gegenüber. Wie dieser in unserm Stück als „der göttliche Rousseau“ bezeichnet wird, so heißt dort seine „Heloise das beste Buch, das jemals mit französischen Lettern ist abgedruckt worden“ (S. 211,28. 221,7), und beide Male folgt dem Lob eine Einschränkung.

Auf die Anmerkung über das Handwerksmäßige selbst verweist der Ausdruck „Aristoteliker“ (S. 211,12. 219,30), verweisen der Anklang an Du Bos („allgemeine Menschenkenntnis“ S. 211,22. 221,36; vgl. oben S. 33) und vor allem der leitende Gedanke unseres Nachtrags, die Betonung der Psychologie und einer individuellen Charakteristik im Drama.

Wenn wir nun aber die eben zitierte Anmerkung zusammen mit dem historischen Überblick für die Zeit bald nach dem Erscheinen von Herders Blättern angesetzt haben, so erhalten auch zwei Anklänge an Goethes „Baukunst“ — obwohl diese Lenz schon seit November 1772 zugänglich war — eine gewisse Bedeutung: Es scheint nämlich, als ob die in einer Abhandlung über das Drama auffallende Notiz über die Malerei nur eingefügt sei, um zwei, bei Goethe allerdings durchaus motivierte Gedanken der „Baukunst“, die Lenz besonders gefallen hatten, nicht zu unterdrücken. Goethe schreibt: „Diese charakteristische Kunst ist die einzige wahre . . . Je mehr sich die Seele erhebt zu dem Gefühl der Verhältnisse . . ., je mehr diese Schönheit in das Wesen eines Geistes eindringt . . ., desto glücklicher ist der Künstler“ (W. A. 37 S. 149). Dem entspricht bei Lenz: „Nach meiner Empfindung schätz ich den Charakteristischen, selbst selbst den Carrikaturmahler zehnmal höher als den Idealischen . . . Die Idee der Schönheit muß bey unsern Dichtern ihr ganzes Wesen durchdrungen haben . . . aber sie muß nie ihre Hand führen“ (S. 212,5). Mit der darin zum Ausdruck kommenden hohen Auffassung vom Dichter, der „von einem göttlichen Feuer geleitet“

schafft, rückt diese Notiz aber wieder in die Nähe des Nachtrags über Drama und Epos, der mit fast gleicher Wortsetzung den dramatischen Dichter preist, „wenn er nur sichere Hand hat, . . . vom göttlichen Genius geführt“ (S. 212,14. 19. 217,6), und der verschiedentlich ebenfalls die Malerei, wenn auch nur als Bild, heranzieht (vgl. „. . . daß alle meine Pinselzüge unwahrgenommen vorbey schwimmen, geschweige in ein Gemählde zusammenfliessen“, „so möcht ich Palet und Farben ins Feuer schmeissen“, „der Dekorationenmahler“, „eingeschattet von dem magischen Licht“ S. 216,18. 21. 217,9. 10).

Es besteht ein gewisser Zwiespalt zwischen den hier gemachten Beobachtungen. Die eine Reihe setzt die Schlußanmerkung voraus und führt darum in die Zeit unmittelbar vor der Drucklegung, also ins Jahr 1774, die andere verlangt die Zeit kurz nach dem Erscheinen von Herders Blättern. In diese frühere Zeit weist einheitlich die Notiz über die Malerei (S. 212,2—22). Der vorhergehende Absatz dagegen (S. 211) ist so, wie er uns vorliegt, erst zuletzt geschrieben, wesentliche Gedanken und Einzelheiten machen aber wahrscheinlich, daß er auf schon vorhandener Grundlage gearbeitet ist. Da aber auch diese Elemente auf eine Anmerkung verweisen, die erst nach dem Erscheinen von Herders Blättern entstanden ist, so können wir auch hier noch nicht die ursprüngliche Fassung haben, und so bleibt uns nichts anderes übrig als die Annahme einer mehrmaligen Korrektur.

Nachdem wir auf diese Weise die Gedankengruppen, die sich ohne weiteres als Produkte einer späteren Zeit geben, ausgeschieden haben, bleiben eine Reihe von Aperçus übrig, die untereinander schon in festerem Zusammenhang stehen: Auf eine Untersuchung über das Wesen der Dichtkunst folgt eine über das Wesen des Dramas und auf diese wieder eine Auseinandersetzung mit der Drei-Einheiten-Theorie, wie sie bei Aristoteles und dann bei den Franzosen zur Erscheinung kommt.

Daß wir hier in der Tat den Grundstock der ‚Anmerkungen‘ vor uns haben, das beweist schon allein die starke Überarbeitung auf Grund der Schlußanmerkung.

Trotzdem dürfen wir auch hier noch nicht von der ursprünglichen Anmerkung sprechen. Wenn wir die bereits ausgegliederte Schlußanmerkung und die Anmerkung über das Handwerksmäßige

in der dramatiſchen Literatur der Franzoſen betrachten, wenn wir ferner die anderen Abhandlungen heranziehen, die Lenz für ſeine Geſellſchaft ausgearbeitet hat, und wenn wir dazu noch die Reden von Goethe und Lerſe fügen, ſo haben wir einen annähernden Maßſtab für den Umfang der von den Mitgliedern und Freunden der Geſellſchaft gehaltenen Vorträge. Dieſen Umfang überſteigt der bei der Ausgliederung übrig gebliebene Gedankenkomplex um das Doppelte, ja faſt um das Dreifache. Dazu kommt, daß wir innerhalb desſelben zwei Dispoſitionen und zwar verſchiedenen Inhalts (wovon im folgenden noch zu ſprechen ſein wird) finden. Vor allem aber klafft in der Mitte (S. 213,29) ein nicht zu überſehender Riß: Lenz will übergehen zum Drama Shakeſpeares, dieſer Übergang findet ſich aber weder hier noch ſonſt irgendwo, auch nicht da, wo Lenz rät, ſtatt der ariſtoteliſchen Theorien die Natur Baumeiſterin ſein zu laſſen (S. 218,81).

Dieſe Gründe, die die folgende Darſtellung noch erweitert, nötigen uns, den oben begrenzten Gedankenkomplex zu teilen und zwei urſprüngliche Anmerkungen anzunehmen: eine, in deren Mittelpunkt das Weſen des Dramas und eine zweite, in deren Mittelpunkt die Drei-Einheiten-Theorie ſteht.

Die Anmerkung über die Theorie von den drei Einheiten im Drama läßt ſich ihrem Umfang nach leicht aus der am Ende gegebenen Dispoſition beſtimmen. Es heißt da: „Wenn alſo die franzöſiſchen Schauſpiele gröſtentheils nach den Regeln des Ariſtoteles . . . zugeſchnitten ſind — wenn wir vorhin bey der Theorie zu murren fanden, und bey der Ausübung hier gar — — was bleibt uns übrig . . ., als die Natur Baumeiſterin ſeyn zu laſſen“ (S. 218,27). Daß mit den „Regeln des Ariſtoteles“, dem damaligen Gebrauch entſprechend, die Forderung der drei Einheiten gemeint iſt, ergibt ſich aus dem Inhalt des vorhergehenden Abſchnittes, der eingeleitet wird durch „Man braucht nicht lange zu beweiſen, daß die franzöſiſchen Schauſpiele den Regeln des Ariſtoteles entſprechen“ und zu dem übergeleitet wird mit der Frage: „Was haben uns die Primaner aus den Jeſuitenkollegien geliefert?“ ſamt der Antwort: „Les Francois sont les premiers qui ont fait revivre ces sages regles de Theatre“ (S. 217 Voltaire II, S. 48 Préface d'Ödipe). Die „Regeln des Ariſtoteles“ ſelbſt, ſo weit ſie die Einheiten betreffen, behandelt aber der mit „Auf eins ſeiner

Fundamentalgesetze muß ich noch zurückschießen" beginnenden Abschnitt (S. 213).

So ergibt sich als Disposition: eine Kritik der Aufstellungen über die Einheit von Handlung, Ort und Zeit, so weit als möglich an der Hand von Zitaten aus Aristoteles, dann eine Erörterung über das französische Schauspiel, so weit es nach den aristotelischen Regeln geschrieben ist, und endlich ein Hinweis auf die Natur, der in dem Virgilzitat — das allerdings aus „Talis erat Dido" (Aen. I 503) mit einem Hiatus in „Talis Dido erat" verändert worden ist — einen guten Ausklang findet. Es wäre aber auch nicht unmöglich, wenn sich hier eine Dramaturgie Shakespeares angeschlossen hätte, die später der Redaktion zum Opfer gefallen wäre.

Die so ausgegliederte Abhandlung ist wohl das älteste Stück der „Anmerkungen übers Theater". Dafür spricht zunächst die verhältnismäßige Einfachheit des Inhalts, dafür sprechen weiter die wohltuende Kürze und die straffe Disposition, die ja Lenz später mehr und mehr verloren geht, vor allem aber der Umstand, daß diese Anmerkung nur die Lektüre von Lessings Dramaturgie voraussetzt.

Auf diese deutet auch ein einzelnes Moment: Die an sich völlig unverständliche Gleichsetzung der Einheit des Ortes, für die ja Aristoteles keine Belegstelle liefert, mit der „Einheit des Chors" (S. 215,6) erhält ihre Erklärung erst durch Lessings Worte: „Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre . . ." (46. St. S. 377 f.).

So klar aber auch bereits aus der Disposition die Tendenz der Anmerkung hervorgeht, so sehr wir sachlich über die Gedanken Lenzens orientiert sind, so wenig läßt sich über die ursprüngliche sprachliche Form etwas Sicheres sagen.

Eine Probe der ersten Niederschrift haben wir vielleicht in dem zweiten, mit „Was haben uns die Primaner aus den Jesuiterkollegien geliefert?" (S. 217,27) beginnenden Hauptteil. Schon, daß in einer Aufzählung der Verdienste der einzelnen Nationen um das Theater „Dantens Epopee" Platz findet, und die Behauptung „ich sehe überall Theater drin" weisen ja in eine Zeit, die noch nicht den schroffen Gegensatz von Epos und Geschichtsschreibung auf

der einen und der Tragödie auf der anderen kennt (S. 217,8. 227,35), und für die noch nicht der dramatische Dichter allein der Erwecker der großen Toten ist. Aber die ehrende Heranziehung der Italiener in einem Überblick über die Geschichte des Dramas bedeutet schon an sich einen früheren Standpunkt. Denn bereits die einleitende historische Übersicht weiß im italienischen Departement nur von „Helden ohne Mannheit" und hat für die südliche Oper nur geringschätzende Duldung (S. 202,12).

Doch auch dieser Teil zeigt in seinen letzten Sätzen Spuren späterer Überarbeitung. Läßt sich schon zu dem „suavi sermone" (S. 218,19) kein Beleg aus den ‚Anmerkungen übers Theater' bringen, so ist der folgende Satz: „Das Erzählen im Trauerspiel und in der Epopee ist ihnen gleichgültig" in seinem Zusammenhang durchaus unverständlich und findet höchstens aus dem Einschub über Drama und Epos mit dem Satz „die Tragödie stellt vor, das Heldengedicht erzehlt" (S. 215,30) seine Aufklärung. Vollständig neu geschrieben aber erscheinen die beiden einleitenden, durch das doppelte „Was heißen die drey Einheiten?" (S. 213,30. 214,17) verbundenen Absätze; sie kennzeichnen sich durch die Vorausnahme späterer Gedanken, durch pantheistische Stimmungen und durch den begeisterten Stil, der ja schon durch das „hundert Einheiten" an das „hundert Sachen, tausend Einzelheiten, Millionen Gedanken" des erwähnten Einschubs erinnert (S. 216,1. 8. 217,18)*, deutlich als Produkte späterer Zeit. An die Folgerungen, die sich aus den Sätzen ergeben, die den Tadel des Aristoteles einschränken, brauche ich hier nur zu erinnern.

Dieselbe Tatsache einer durchgehenden Überarbeitung, die uns aber gerade als solche die Urgestalt erschließen läßt, haben wir nun auch bei der letzten Anmerkung zu konstatieren, die wir wegen der im Mittelpunkt stehenden Gedankenreihe: die Anmerkung über das Wesen des Dramas (S. 204, 4—213, 29) nennen wollen.

---

* Mit diesem Einschub sind die beiden Absätze auch verbunden durch eine Reminiszenz aus Du Bos. Das Lukrezische:

Suave mari magno, turbantibus aequora ventis,
E terrâ alterius magnum spectare laborem:
. . . . . .
Suave etiam belli certamina magna tueri
Per campos instructa, tui sine parte pericli (De nat. rer. II)

an das Lenz anklingt, findet sich Réfl. crit. I, S. 13 f.

Hier tritt das Durcheinander von Sätzen, die über Aristoteles aburteilen oder ihm gerecht werden, am deutlichsten zutage.

Der Umfang läßt sich wieder rückwärts aus der am Ende noch durchscheinenden Disposition erschließen. Es heißt da: „Wir haben es . . . mit der Basis seines [des Aristoteles] kunstrichterlichen Gebäudes unternommen . . . Gehen über zum Fundament des Shakespearischen" (S. 213,18). Die Grundlage der aristotelischen Theorien ist aber gegeben in seinen Sätzen über die Grundforderung des Dramas, aber auch in denen über das Wesen der Dichtkunst, die beide auch bei Lenz durch den Begriff der Nachahmung verbunden sind.

Demnach würde unsere Anmerkung umfassen: die prinzipielle Untersuchung über das Wesen der Dichtkunst (S. 204—208), ferner die Erörterung über das Wesen des Dramas (S. 209—213) und endlich eine Dramaturgie Shakespeares, die aber bei der Schlußredaktion in Wegfall gekommen ist. Eine Probe dieser Dramaturgie haben wir vielleicht in der kurzen Shakespeare-Charakteristik (S. 229,14—26) zu sehen, die nach Stil und Gehalt ebenso sehr unserer Anmerkung verwandt ist, wie sie von ihrer jetzigen Nachbarschaft, der Schlußanmerkung und noch mehr der Überleitung zu „Amor vincit omnia", absticht.

Aber noch eine weitere und fast wichtigere Änderung hat die Schlußredaktion zur Folge gehabt, und diese betrifft das Thema, das in die Form einer Entscheidungsfrage gebracht ist: „Es kommt itzt darauf an, was beim Schauspiel eigentlich der Hauptgegenstand der Nachahmung" (S. 209,18). Wenn wir daraufhin die von Lenz beigebrachten Zitate aus Aristoteles aneinanderreihen, so müßte die Frage die Ergänzung erhalten: „Der Charakter oder die Handlung?" Und so wird im ursprünglichen Text wohl auch gestanden haben.

Lenz dagegen fährt fort: „der Mensch? oder das Schicksal des Menschen? Hier liegt der Knoten, aus dem zwey so verschiedene Gewebe ihren Ursprung genommen, als die Schauspiele der Franzosen (sollen wir der Griechen sagen?) und der ältern Engländer, oder vielmehr überhaupt aller ältern nordischen Nationen sind, die nicht griechisch gesattelt waren." Läßt schon das in der Parenthese angedeutete Auseinanderhalten von Franzosen und Griechen auf eine klarere Anschauung von der historischen Entwicklung schließen, so hat der Gedanke an das „Schicksal" in der aus den Aristoteleszitaten erkenntlichen alten Abhandlung durchaus keine Begründung. Er

stammt, wie uns die oben gegebene Zusammenstellung der einander entsprechenden Aussagen über Aristoteles und die Griechen zeigt, aus der Überarbeitung, und die von Lenz gegebene Überschrift würde durchaus am Platze sein, wenn wir sie etwa der Schlußanmerkung voranstellen würden.

Einer gesonderten Betrachtung bedarf, obwohl sie ein Teil der zuletzt begrenzten Anmerkung ist, die prinzipielle Untersuchung über das Wesen der Dichtkunst (S. 204—208). Sie macht nämlich mit ihren zahlreichen Abschweifungen, ihren unvermittelten Übergängen und ihren unvollendeten Gedanken und Sätzen mehr als irgend eine andere unter den ‚Anmerkungen übers Theater' den Eindruck der Zerfahrenheit. Und diese Zerfahrenheit ist so groß, daß sie sich nicht lediglich aus einem Stilprinzip erklären läßt. Es sind auch hier heterogene Elemente durcheinander geschoben. Darauf weisen auch die verschiedentlich sichtbaren Flickstellen hin. Ein Beispiel dafür bietet die Vertröstung auf die folgende Vorlesung: „Hier lassen Sie uns eine kleine Pause bis zur nächsten Stunde machen" (S. 207,85). Ist es schon auffällig, daß — die ‚Anmerkungen übers Theater' als ein Ganzes betrachtet — bei einer Abhandlung von fast dreißig Seiten nach der siebenten die Vorlesung abgebrochen wird, und daß die übrigen drei Viertel in der nächsten Stunde in einem Zuge heruntergelesen werden; erscheint es noch verwunderlicher, daß der Bruch unmittelbar vor dem Abschluß einer philosophischen Gedankenreihe erfolgt, so wäre es direkt unsinnig, diese Verteilung auf mehrere Stunden in der von uns gefundenen kleinen Abhandlung für Ernst zu nehmen. Dasselbe gilt von der Überleitung zur Kritik der Aristotelischen Theorie vom Drama: „Laßt uns zu unserm Theater umkehren! Und die Natur des Schauspiels zu entwickeln suchen, aus dieser Untersuchung einige Corollarien ableiten, mit guten Gründen verschanzen, und im dritten Abschnitt wider die Angriffe unsrer Gegner vertheidigen . ." (S. 208,80). Es müßte schon ein Künstler in bezug auf Spitzfindigkeit sein, der die hier angegebenen Gesichtspunkte und noch dazu in der gleichen Reihenfolge innerhalb der ‚Anmerkungen' nachzuweisen vermöchte*). Wir haben lediglich eine hinterher eingeschobene, die Schulgelehrsamkeit ironisierende Scheindisposition vor uns.

*) Düntzer hat den Versuch unternommen. S. oben S. 9.

Daß unſerm Abſchnitt eine ältere Arbeit zugrunde liegt, geht zunächſt hervor aus ſeiner inneren Zugehörigkeit zu der oben als älter erwieſenen Anmerkung über das Weſen des Dramas, dann aber auch aus der geringſchätzigen Behandlung des Ariſtoteles. Auf eine Bearbeitung von ſchon Vorhandenem deuten aber auch Verſchiebungen im Gedankenbau, inſofern z. B. das eine Mal der Unterſchied der Wiſſenſchaften überhaupt und der Poeſie dem von Rezeption und Produktion parallel geht (S. 208,17) und inſofern das andere Mal erſt die verſchiedene Art des Produzierens das Genie im allgemeinen und das dichteriſche Genie ſcheidet (S. 207), ja inſofern das eine Mal der Dichtkunſt, das andere Mal dem Dichter das Intereſſe gilt. Auch der Gedanke ſelbſt, eine ſolche begriffliche Unterſuchung ſeiner Abhandlung voranzuſtellen, das Sichverlieren auf das Gebiet der Pſychologie und das rationaliſtiſche Element in der Definition — die Hervorhebung des klaren Erkennens — führen in eine Zeit, die den Landauer Briefen mit ihrer Hingabe an ſpekulative Neigungen nicht allzufern liegen kann. Iſt doch die ganze Art, wie in unſerm Abſchnitt philoſophiert wird, gewiſſermaßen nur ein Beleg zu dem Selbſtzeugnis, das ſich Lenz in dieſen Briefen über ſeine Art, geiſtig zu arbeiten, ausſtellt (vgl. oben S. 12).

Am einheitlichſten ſcheint die ältere Definition im letzten Abſatz der prinzipiellen Unterſuchung (S. 208,18 ff.) erhalten zu ſein, wo ſie ja auch — die dem Du Bos (wenn nicht Batteux) entlehnte, hier ganz ſinnlos gebrauchte Scheidung einer Poeſie der Sachen und des Stils mit den daran ſich anſchließenden Sätzen ausgeſchaltet — in ihrer Umgebung durch Klarheit geradezu frappiert. Im übrigen aber dürfte es wohl ein vergebliches Bemühen ſein, jetzt ſchon Abſatz für Abſatz den verſchiedenen Schichten zuzuweiſen. Wir haben offenbar eine vollſtändige Neuſchrift vor uns, die das Alte durchgehends in das Neue verwoben hat.

Eine Beobachtung iſt aber doch geeignet, uns noch einen Schritt weiter zu führen: die Parallelen zu den ‚Briefen über die Merkwürdigkeiten der Litteratur'. Gerſtenberg hatte in ſeinem 20. Briefe als letzter vor Lenz ausführlich die Frage nach dem Unterſchied des dichteriſchen Genies und des ſchönen Geiſtes, des bel eſprit, behandelt (Lit.-Denkm. Nr. 30, S. 215—232). Gerſtenberg hatte dabei — ähnlich, wie Lenz nach ihm das Weſen der

Dichtkunſt und das des poetiſchen Genies beinahe identifiziert — die Anſchauung vertreten, daß „nur das Poeſie ſey, was Werk des poetiſchen Genies iſt“ (S. 215,88); auch er will nicht viel wiſſen von der äußerlichen Nachahmung der „ſchönen Natur“ (S. 227,10), und wenn Lenz auch um des Ariſtoteles willen den Begriff des „Nachahmens“ beibehält, ſo meint er nichts anderes, als was Gerſtenberg mit ſeinem „Nachbilden“ (S. 219,20, 224,26) ausdrücken will; wiederum Gerſtenberg zuerſt betont für den Dichter die Lukreziſche „vivida vis animi“ (S. 222,25 De nat. rer. I,73), die dann bei Lenz als „vivida vis ingenii“ (S. 208,14) auftaucht und dem Horaz zugeſchrieben wird; weiter: wie Gerſtenberg bei ſeiner Unterſuchung eingeſtand „dieß iſt keine Definition: aber es iſt Erfahrung, es iſt Gefühl“ (S. 223,2), ſo meint auch Lenz, daß man das, was den Dichter ausmache, „lieber gar nicht nennen“ ſolle (S. 207,15); und endlich — um auch eine Einzelheit zu verwerten — wenn Lenz von den poetiſchen Genies ſpricht, „deren es nun freilich ſeit Anfang der Welt mehr als ſechs tauſend ſoll gegeben haben, die aber auf Belſazers Waage vielleicht bis auf ſechs [zuſammenſchrumpfen]“ (S. 208,18), ſo gibt er damit nur eine ſeiner beliebten vermehrten und verbeſſerten Neuauflagen fremder Gedanken, hatte er ja zuvor bei Gerſtenberg geleſen, „daß es ſeit Erſchaffung der Welt kaum zwey oder drey Poeten gegeben habe“ (S. 232,6).

Wie ſind nun dieſe Parallelen zu verwerten? Denn da Gerſtenbergs Literaturbriefe bereits in den Jahren 1766 und 1767 erſchienen ſind, ſo beſagt eine Berührung mit ihnen in bezug auf die hier in Frage kommenden Zeitgrenzen weder etwas über den terminus a quo noch über den terminus ad quem. Wir wiſſen nicht, wann Lenz die Briefe zum erſtenmal in die Hand genommen hat. Wir könnten höchſtens vermuten, daß er, der bereits auf der Reiſe nach Straßburg die Schrift eines engliſchen Theoretikers in deutſcher Überſetzung zum Druck befördern wollte (Gruppe, Lenz S. 5), auch die in demſelben Gebiet arbeitenden deutſchen Führer gekannt habe.

Nun beſchränken ſich aber die Beziehungen zu Gerſtenberg in geradezu auffälliger Weiſe auf die drei Abſätze über das poetiſche Genie (S. 207,1—84). Lenz hat zu der Erörterung „übergeleitet“ mit den Worten „So weit ſind wir nun .... Doch dies iſt nicht der rechte Zipfel, an dem ich anfaſſen muß, um —“ und ſchließt, als habe er den Faden verloren: „Wollte ſagen — was wollt ich doch ſagen?“ worauf er die „kleine Pauſe bis zur nächſten Stunde“

eintreten läßt. Den Rahmen bilden also zwei als solche deutlich erkennbare Flickstellen. Fügen wir dazu noch die oben (S. 42) gemachte Beobachtung, daß die hier gegebene Definition des dichterischen Genies gegenüber der im letzten Absatz gegebenen einfacheren eine Verschiebung bedeutet, so ist offenbar, daß wir hier einen späteren Einschub vor uns haben. Lenz würde sich also — wir wollen der Vorsicht halber hinzufügen: intensiver — mit Gerstenberg beschäftigt haben erst, als er an die Überarbeitung herantrat.

Damit würde sich auch recht gut vertragen, daß gerade dieser Abschnitt mit seinem enthusiastischen Stil, mit seiner Wendung vom Verstandesmäßigen zum Gefühlsmäßigen und mit seiner Vergottung des Dichters lebhaft an Herder denken läßt, obwohl bestimmte Anklänge an dessen Blätter — man müßte denn das für Herder charakteristische „Zergliederer" anführen wollen — sich nicht finden lassen.

Als richtig erwiesen wird diese Vermutung aber dadurch, daß Lenz bei der Niederschrift dieser Zeilen bereits an die Veröffentlichung durch den Druck dachte. Wie hätte ihm sonst in einer ausdrücklich für Hörer bestimmten Vorlesung der unvermittelte Appell an Leser — „Die Folie, christlicher Leser! die Folie" (S. 207,18) — entschlüpfen können?!

So unterscheiden wir also in der prinzipiellen Untersuchung über das Wesen der Dichtkunst zwei Fassungen. Die ältere Fassung gehört zu der Anmerkung über das Wesen des Dramas, welche mit der über die drei Einheiten den Grundstock der ‚Anmerkungen übers Theater' bildet; die jüngere ist nach dem Erscheinen von Herders Blättern angesichts der Drucklegung geschrieben.

Dennoch dürfen wir diese Neuschrift nicht der Schlußanmerkung zeitlich gleichstellen. Wird schon Aristoteles ohne jede Einschränkung lächerlich gemacht, so findet sich vor allem kein wesentlicher Gedanke, der beide Erörterungen miteinander verkettete. Dagegen verbindet sie die Reminiszenz aus Du Bos (doch vgl. oben S. 42) — „Poesie der Sachen und des Stils" (S. 208,22) — mit dem einleitenden historischen Überblick, mit dem Einschub über Drama und Epos, die wir beide zwischen die Schlußanmerkung und die Anmerkung über das Handwerksmäßige in der dramatischen Literatur der Franzosen gestellt haben, und mit der zuletzt genannten Anmerkung selbst. Der Stil sowie die hohe Auffassung vom Dichter

ſetzt ſie aber in beſonders enge Beziehung zu dem Einſchub über Drama und Epos.

Wenn wir in dieſer Weiſe die Neuſchrift der prinzipiellen Unterſuchung ſamt den genannten Stücken zeitlich von der Schlußanmerkung und der in ihrem Geiſte vorgenommenen Redaktion ſcheiden, ſo bleibt uns wieder nichts anderes übrig, als eine doppelte Redaktion der ‚Anmerkungen übers Theater' anzunehmen.

Wir ſind ſchon zweimal (S. 34, 36) zu dieſer Vermutung gedrängt worden, das eine Mal beim Exkurs über Drama und Epos, das andere Mal, als wir in dem von „Ohnmöglich können wir" bis „Darſteller, Dichter, Schöpfer" (S. 211 f.) reichenden Einſchub Beziehungen nach vor- und nach rückwärts konſtatieren mußten. Und nun iſt es äußerſt wertvoll, daß gerade dieſer Einſchub mit der Überarbeitung der prinzipiellen Unterſuchung in enger Verwandtſchaft ſteht, und zwar an einer Stelle, die uns wegen des Anklangs an Du Bos auf die mittlere Schicht verwies (vgl. oben S. 35). Hier wie dort wird das dichteriſche Genie mit dem „Schöpfer" der Welten verglichen. Wie Lenz das eine Mal das „den Gegenſtand zurückſpiegeln" als Kennzeichen des dichteriſchen Genies bezeichnet (S. 207,16), ſo fragt er das andere Mal „Wo bleibt . . . die rückſpiegelnde Seele?" (S. 211,24). Beide Male wird an „Leſer" appelliert, und beide Male wird dabei faſt die gleiche Formel verwendet: dem „die Folie, Chriſtliche Leſer! die Folie" (S. 207,18) entſpricht: „Wo bleibt aber der Dichter, Chriſtlicher Leſer! Wo bleibt die Folie?" (S. 211,20).

Die vorangegangene Unterſuchung hat uns dazu geführt, die verſchiedenen Schichten der ‚Anmerkungen übers Theater' zeitlich zu gruppieren. So ſorgfältig wir aber auch dabei zu Werke gegangen ſind, unſere Anordnung würde nun doch — weil weſentlich durch innere Kritik gewonnen — der rechten Überzeugskraft entbehren, wenn es uns nicht gelänge, darauf eine Art Probe zu machen. Und dazu ſind wir durch eine Veröffentlichung Erich Schmidts inſtand geſetzt. Er druckt nämlich in den Sitzungsberichten von 1901 unter dem Titel „Lenziana" auch eine Abhandlung Lenzens „Über Götz von Berlichingen" (S. 986 u. 994 ff.) ab, die das Drama beurteilt nach ſeiner Fähigkeit, ethiſch auf das Publikum zu wirken,

d. h. kraftbegabte Menſchen nach dem Vorbild des Goetheſchen Helden zur Selbſtbefreiung aufzurufen, und die mit dem Plan einer ausſtattungsloſen Aufführung im Zimmer ſchließt.

Dieſe Abhandlung — bald nach dem Erſcheinen des Götz geſchrieben — berührt ſich nun in auffälliger Weiſe mit der zuletzt erhaltenen mittleren Schicht der ‚Anmerkungen übers Theater'.

Das gilt vor allem für die Überarbeitung der prinzipiellen Unterſuchung. Hier äußert ſich die Verwandtſchaft ſchon in der Schreibart, in dem Lebhaften, Haſtenden, dem raſchen Wechſel der Ausdrucksformen und der innigen Fühlungnahme mit den Hörern, ja ſelbſt in ſtiliſtiſchen Einzelheiten, ebenſo aber auch in Wendungen, die mit der Geſamtanſchauung zuſammenhängen. Die Nebeneinanderſtellung ſolcher Parallelen möge den Beweis dafür liefern:

Über Götz: Wir ſind alle meine Herrn! in gewiſſem Verſtand ... (S. 996,18).

Anmerkungen: Wir ſind, m. H. oder wollen wenigſtens ſeyn (S. 204,25).

Über Götz: Heißt das ſeine Exiſtenz gefühlt, ſeine ſelbſtſtändige Exiſtenz, den Funken von Gott? (S. 994,14) ... Was für Wirkung ... auf unſre ganze Exiſtenz? (S. 995,40).

Anm.: [Wir] fühlen .. wenigſtens Zuwachs unſrer Exiſtenz ... ſeine Schöpfung ins Kleine zu ſchaffen (S. 204,32).

Über Götz: Daß lernen wir hieraus, daß handeln, handeln die Seele der Welt ſey, nicht genießen .... daß wir dadurch allein Gott ähnlich werden, der unaufhörlich handelt und unaufhörlich an ſeinen Werken ſich ergötzt (S. 995,5).

Anm.: Wir ſind ... die erſte Sproſſe auf der Leiter der freyhandelnden ſelbſtſtändigen Geſchöpfe, und da wir eine Welt hie, da um uns ſehen, die der Beweiß eines unendlich freyhandelnden Weſens iſt, ſo iſt der erſte Trieb, den wir in unſerer Seele fühlen, die Begierde 's ihm nachzuthun .. (S. 204,25).

Über Götz: Seeligkeit! Seeligkeit! Göttergefühl das! (S. 995,17.)

Anm.: Opfer für der Menſchen Seligkeit! Märtyrer! Heiliger! (S. 208,1).

An den Einſchub über Drama und Epos erinnern folgende Stellen:

Über Götz: Platz zu handeln: Guter Gott Platz zu handeln (S. 995,15).

Anm.: — nur Platz, unſer Schauſpiel aufzuführen (S. 216,33).

Über Götz: Wir ſind ... noch ſtumme Perſohnen auf dem großen Theater der Welt, bis es den Direkteurs gefallen wird uns eine Rolle zu geben (S. 996,18).

Anm.: Da ihr im Angesichte eures ganzen Volkes auf dem Theater der Welt eure Rollen spielen müßt . . . (S. 216,35).

Auch in der Anmerkung über das Handwerksmäßige in der dramatischen Literatur der Franzosen findet sich ein Anklang:

Über Götz: Also cui bono? was für Wirkung? die Produkte all der tausend französischen Genies auf unsern Geist . . .? Wir nehmen ein schönes wonnevolles süßes Gefühl mit nach Hause, so gut als ob wir eine Bouteille Champagner ausgeleert — aber das ist auch alles. Eine Nacht drauf geschlaffen und alles ist wieder vertilgt (S. 995,39).

Anm.: . . . untersuchen Sie sich, meine Herren! wenn Sie aus dem Schauspielhause fortgehen, was ist das Residuum davon in Ihrer Brust? Dampf, der verraucht, sobald er an die Luft kommt (S. 221,1).
. . . merken Sie auf, wie die Champagnerbouteille aufbraust, nachdem der Zapfen heraus ist . . . . . (S. 224,16).

Schließlich entspricht noch der Art, wie in den Stücken dieser Schicht, z. B. im einleitenden historischen Überblick (S. 202), die Vorliebe der Franzosen für Liebesszenen karikiert wird, der Ausruf in der Abhandlung über Götz:

Da stehen unsre heutigen Theaterhelden und verseufzen ihre letzte Lebenskraft einer bis über die Ohren geschminkten Larve zu gefallen (S. 995,22).

Es lassen sich aber — und das ist für uns wichtig — keine Parallelen konstatieren zu den Stücken, die wir als alt nachweisen konnten, und zur Schlußanmerkung samt den nach ihr vollzogenen Korrekturen.

Fassen wir nun das Ergebnis der Untersuchung der einzelnen Stücke innerhalb der ‚Anmerkungen übers Theater' zusammen, so ergibt sich folgendes:

Wir können aus der Summe der im Druck vereinigten Aperçus vier untereinander selbständige, in sich geschlossene Anmerkungen ausgliedern. Es sind — wenn wir die von uns eingeführten Überschriften beibehalten dürfen —:

1. Die Anmerkung über die Theorie von den drei Einheiten im Drama.
2. Die Anmerkung über das Wesen des Dramas.
3. Die Anmerkung über das Handwerksmäßige in der dramatischen Literatur der Franzosen.
4. Die Schlußanmerkung über den Unterschied des antiken und des modernen Dramas.

Von diesen vier Anmerkungen hat die letzte insofern allerdings nur relative Selbständigkeit, als ihr die vorhergenannten Abhandlungen bereits gesammelt vorlagen.

Was die Zeit ihrer Entstehung anbelangt, so sind die ersten beiden Anmerkungen vor dem Erscheinen von Herders „Blättern" anzusetzen, und wir dürfen dabei, da sie als Vorbedingung nur die Bekanntschaft mit Lessings Dramaturgie brauchen, innerhalb der Straßburger Zeit beliebig weit — also bis in die von der Vorrede angedeutete Zeit — zurückgehen. Für die Anordnung untereinander haben wir keinen anderen Anhalt, als daß sie so unter sich einen gewissen Fortschritt bedeuten. — Die dritte Anmerkung verlegen wir in die Zeit kurz nach dem Erscheinen von Herders Blättern, und zwar deshalb, weil sie trotz mehrfacher Berührung in Nebensachen ihnen gegenüber Selbständigkeit in betreff der leitenden Gedanken zeigt. Kommen wir damit in das Jahr 1773, so führt uns die Schlußanmerkung, weil sie angesichts der Herausgabe geschrieben ist, in das Jahr 1774.

Diese vier Anmerkungen sind nun durch zwei Bearbeitungen miteinander in enge Verbindung gebracht worden. Davon gehört die erste wegen ihrer doppelten Beziehungen — nach vor- und nach rückwärts — zwischen die Anmerkung über das Handwerksmäßige und die Schlußanmerkung, am besten in die Nähe der ersteren, also noch ins Jahr 1773. Deutlich erkennbare Proben von ihr haben wir z. B. in der Neuschrift der prinzipiellen Untersuchung über das Wesen der Dichtkunst und in dem Einschub über Drama und Epos. Da durch diese Stücke die beiden älteren Anmerkungen verkettet werden, so dürfen wir annehmen, daß die erste Überarbeitung darin bestanden hat, die beiden ursprünglichen Anmerkungen und wohl gleichzeitig die dritte miteinander zu verbinden und auf Grund fortgeschrittener Anschauungen, so weit nötig, neu zu gestalten. Dabei ist — die Beziehungen zu den Stücken der mittleren Schicht deuten darauf hin — der einleitende historische Überblick dem Ganzen als Prolog vorangestellt worden. Und ebenfalls in Rechnung dieser Überarbeitung haben wir wohl auch die zahlreichen Flicken zu stellen, welche die einzelnen Anmerkungen zusammenhalten und die klaffenden Risse zwischen Altem und Neuem verdecken sollen.

Die zweite Bearbeitung hat die Schlußanmerkung zur Grundlage, fällt also in das Jahr 1774 und beschränkt sich in der Hauptsache darauf, die vorliegende Sammlung entsprechend der veränderten Stellung zu Aristoteles und den Griechen durchzukorrigieren.

Das so gewonnene Resultat verliert keineswegs dadurch an Wert, daß es uns nicht möglich ist, Zeile für Zeile oder gar Wort für Wort nach der Zeit ihrer Herkunft untrüglich voneinander zu scheiden. Wer jemals eine von ihm selbst geschaffene Arbeit, sei es zur neuen Vorlesung, sei es für den Druck, abgeschrieben hat, weiß, wie sich leicht und unbemerkt hier ein besseres Wort aufdrängt, wie dort ein Bild sich verändert, oder wie wieder an einer anderen Stelle eine Beifügung oder ein Nebensatz als unpassend unter den Tisch fällt. In wieviel höherem Maße muß das nun geschehen, wenn sich inzwischen die ganze Stellung zum Problem verschoben hat, wenn die Gesamtanschauung eine Weiterentwicklung durchgemacht hat! Darum gehen innerhalb der ‚Anmerkungen übers Theater' die Korrekturen, die Umstellungen, die Zusätze und — nicht zuletzt — die Ausscheidungen in sachlicher wie in stilistischer Hinsicht weiter, als wir nachprüfen können. Aber — und das ist für uns das Ausschlaggebende — im Wesentlichen, d. h. in den leitenden Gesichtspunkten, im Aufbau der Gedanken, ja selbst in gewissen Ausdrucksmitteln treten die den verschiedenen zeitlichen Schichten zugewiesenen Stücke scharf auseinander.

Eine Beobachtung will allerdings das Resultat, wenigstens soweit es die Annahme zweier Redaktionen betrifft, noch in Frage stellen. Wir haben seinerzeit angenommen, daß Lenz die Korrektur der ‚Anmerkungen übers Theater' auf Grund der Schlußanmerkung vollzog, als und weil er sie durch den Druck veröffentlichen wollte. Nun finden wir aber bereits in einem Stück, das wir der ersten Redaktion zuschreiben, in der prinzipiellen Untersuchung, also im Jahre *vor* der Drucklegung den Appell an „Leser". Sollte Lenz die druckfertige Schrift noch ein halbes oder gar ein dreiviertel Jahr bei sich haben liegen lassen?

Die hier zutage tretende Schwierigkeit wird sich jedoch selbst beseitigen, wenn wir nun im folgenden die gewonnenen Ergebnisse zu einer Rekonstruktion der Entstehung der ‚Anmerkungen übers Theater' verwerten, die naturgemäß gleichzeitig eine Entwicklung der ästhetischen Anschauungen Lenzens geben wird.

Die Entstehung der ‚Anmerkungen übers Theater'.

(Rekonstruktion.)

Ehe Lenz in seiner Eigenschaft als Reisebegleiter der Herren von Kleist aus dem äußersten deutschen Norden südwestwärts bis nach Straßburg entführt wurde, hatte er sich als Student der Theologie drei Jahre in Königsberg aufgehalten. In Königsberg schrieb Hamann seine mystischen Offenbarungen, von Königsberg hatte Herder seinen Ausgang genommen, und Riga, Dorpats Schwesterstadt, war der Druckort aller der Schriften, die nach den Berliner Literaturbriefen und gleichzeitig den geistesverwandten Briefen Gerstenbergs, ebenfalls eines „Nordländers", der ganzen folgenden Literaturbewegung die leitenden Prinzipien gaben — Anlaß genug, die ästhetischen Grundgedanken von Lenzens dramatischer Dichtung, vor allem aber die der ‚Anmerkungen übers Theater' in ihrer Genesis bis auf die in seiner nordischen Heimat empfangenen Anregungen zurückzuführen.

Dieser Schluß wird aber durch eine zweite Beobachtungsreihe sofort zurückgewiesen: Als Lenz auf der Durchreise bei Ramler und Nicolai bescheiden mit einem Manuskripte vorsprach, brachte er weder eine eigene, die neuen Ideen verfechtende Arbeit noch die Übersetzung einer der bahnbrechenden Schriften, wie etwa der eines Young; er bot vielmehr den seinerzeit wohl bedeutenden, aber in

---

*) Da sich die folgende Darstellung auf den Ergebnissen der bisherigen Untersuchung aufbaut, so muß sie verschiedentlich dasselbe Material, das früher unter literarkritischem Gesichtspunkt herangezogen worden ist, nun auch für ihre historischen Absichten verwerten. Das wird öfters zu Wiederholungen führen, die sich nicht ganz umgehen lassen, wenn nicht unter allzu häufigen Seitenverweisen nach rückwärts die Einheitlichkeit des Fortschrittes leiden soll.

den seit der Veröffentlichung verflossenen sechzig Jahren lang überholten „Essay on criticism" Alexander Popes an und noch dazu im Versmaß des ebenfalls von der jüngeren Generation verschmähten Alexandriners (E. Schmidt, Lenz u. Klinger S. 6). Und dem entsprechend erweist sich auch das dichterische Ergebnis seiner Studentenjahre nach Stoffwahl und Form als so wenig von modernen Theorien beeinflußt und erhebt sich so wenig über den Durchschnitt der Modedichtung, daß es sich nur in der Gefolgschaft der späteren Dichtung Lenzens in die Nachwelt hat retten können, und was etwa in der Formgebung an Herders Ideen von Empfindung und Ausdruck — wie die auffallend zeitige Verwendung der Synkopen — erinnern wollte, das verdankt wohl eher der Bequemlichkeit, wenn nicht gar einem Noch-nicht-können seinen Ursprung.

Daß Namen wie Herder oder Gerstenberg vor Straßburg niemals das Ohr des dichtenden Studenten berührt hätten, läßt sich natürlich ebensowenig beweisen wie das Gegenteil. Aber so viel ist sicher, daß sie für sein poetisches Schaffen wie für sein ästhetisches Empfinden erst von dem Augenblick Bedeutung gewannen, wo er in den um Salzmann sich scharenden, literarisch interessierten Kreis eintrat.

Freilich — und das ist wiederum wichtig — der, welcher, obwohl nicht Mitglied, jenem Kreis die leitenden Ideen gab, Herder selbst, war bereits im April abgereist; Lenz näherte sich ihm brieflich erst mit der Übersendung der „Soldaten" im Jahre 1775, persönlich gar erst ein Jahr später gelegentlich seines Aufenthaltes in Kochberg, dem Gute der Frau von Stein. Und mit dem Propheten Herders in diesem Kreis, mit Goethe, der ja gerade im Sommer 1771 viel außerhalb Straßburgs war und bereits im August nach der Heimat abreiste, ist er nicht so eng in Beziehung getreten, daß sich daraus ein sofort einsetzender Briefwechsel entwickelt hätte. So erscheint also die Möglichkeit einer direkten persönlichen Beeinflussung der Zeit nach recht gering.

Nun wissen wir aber, daß Goethe erst durch Herder das tiefere Verständnis Shakespeares erschlossen wurde, daß er erst auf seine Anweisung hin Homer in der Ursprache studierte, daß er nach seinem Vorbild den „Vicar of Wakefield" im Freundeskreise las, und daß er ihm zuliebe Volkslieder sammelte. Wenn wir nun von Goethe selbst hören, daß Lenz in Straßburg „Love's Labour's lost" übersetzte, wenn wir in Lenzens Briefen lesen, daß er in Landau

während des Sommers 1772 seine Lektüre auf die Bibel, auf Plautus und Homer einschränkt, daß er nach dem „Vicar of Wakefield" fragt und an Salzmann Volkslieder schickt, so dürfen wir — da ja diese Namen wieder auf Prinzipien zurückdeuten — annehmen, daß Lenz tatsächlich mit all den Ideen in Berührung gekommen ist, die, von Herder ausgegangen und von Goethe vermittelt, den literarischen Charakter dieses Kreises bestimmten.

In Straßburg aber ging parallel mit der Begeisterung für Volkslied und Bibel, für Engländer und Griechen die Verachtung der Franzosen. Man haßte im Franzosen den blinden Nachahmer, verabscheute den Handwerker, der nach übernommenen Regeln dichtete, und wollte nichts wissen von dem Zwang ästhetischer Systeme und der Last der Gelehrsamkeit. Dagegen aber schwärmte man für die Natur, pries das Genie, das unbekümmert um äußere Gesetze seiner inneren Anlage gemäß schuf, und versuchte sein Werk aus seiner Zeit heraus zu verstehen, und mehr noch zu fühlen als zu begreifen. Dieselbe Grundstimmung leitet Lenz bei der Abfassung seiner großen Dramen und diktiert ihm seine ‚Anmerkungen übers Theater', und zwar erst in Straßburg, nicht vorher.

Aber gerade die ‚Anmerkungen übers Theater' zeigen — so wie sie sich im Laufe unserer Untersuchung zeitlich gruppiert haben —, daß der direkte Einfluß eben nur auf eine kurze Zeit beschränkt war: Die Stücke, die sich als die ältesten Bestandteile ergeben haben, weisen die modernen Ideen wohl auf, aber noch unverarbeitet und stark vermischt mit früher empfangenen Gedankenreihen. Die Ideen der Sturm- und Drangzeit erscheinen plastisch und dominierend erst von dem Augenblick an, wo Lenz die Schriften der Führer studiert, und das geschieht erst in den folgenden Jahren. — Diese Beobachtung bestätigt sofort die Anmerkung, die wir als die älteste erkannt haben.

Die Anmerkung über die Theorie von den drei Einheiten im Drama.

Im Winter 1771 hielt Lenz in der Straßburger Société de Philosophie et de Belles Lettres — so dürfen wir das Ergebnis unserer Untersuchung (S. 18 und 48) zusammenfassen — einige Vorträge, von denen er zwei später in seine ‚Anmerkungen übers Theater' aufnahm. Der vermutlich erste bot eine Abhandlung über die Theorie von den drei Einheiten im Drama.

Sie enthält in ihrem ersten Teil eine sich möglichst an Zitate aus Aristoteles anschließende Kritik der Forderung der Einheit von Handlung, Ort und Zeit, wendet sich dann zu den Franzosen als zu denen, die die Regeln des Aristoteles am genauesten befolgten, und läuft aus in einen Hinweis auf die Natur. Falls dieser — was zwar nicht zu erweisen, aber auch nicht ausgeschlossen ist — zu einer kurzen Dramaturgie Shakespeares übergeleitet hat, könnte diese Abhandlung in der Nähe des Shakespeare-Tages vorgelesen worden sein (Tieck S. 213,30–218,39 ohne 213,33—214,27 und 215,26—217,21; vgl. oben S. 37 ff. und S. 47 f.).

Es bedarf nur eines Blicks auf Herders Shakespeare-Aufsatz und auf Goethes Rede zum „Schäkespears-Tag", um zu erkennen, daß Lenz in bezug auf Thema und Tendenz dieser Abhandlung im Fahrwasser der Straßburger segelt. Es ist aber ebenso deutlich, daß wir für Lenz besonders noch auf die Quelle zurückgehen müssen, die allen dreien vorgelegen hat, auf Lessings Dramaturgie.

Nachdem noch Gerstenberg die Verpflichtung in sich gefühlt hatte, seinen Lesern an zwei Lustspielen („Die lustigen Weiber zu Windsor" und „Die Irrungen") zu zeigen, daß Shakespeare recht wohl die Einheit von Ort, Zeit und Handlung beobachten könne (17. Brief S. 152 f.), hatte Lessing zum erstenmal eingehend den Kampf mit dem von den Franzosen in den Vordergrund gestellten Regelsystem aufgenommen.

Er geht auf Aristoteles zurück, zeigt, wie sich ihm aus der Forderung der Einheit der Handlung die übrigen von selbst ergeben, und weist nach, wie gerade die Franzosen, „die sich der größten Regelmäßigkeit rühmen", die Regeln entweder so dehnen, daß sie keine Regeln mehr sind, oder sie auf eine so gezwungene Art erfüllen, daß es beleidigt.

> „Ein anderes ist, sich mit den Regeln abfinden; ein anderes, sie wirklich beobachten. Jenes thun die Franzosen, dieses scheinen nur die Alten verstanden zu haben.
>
> Die Einheit der Handlung war das erste dramatische Gesetz der Alten; die Einheit der Zeit und die Einheit des Ortes waren gleichsam nur Folgen aus jener, die sie schwerlich strenger beobachtet haben würden, als es jene nothwendig erfordert hätte, wenn nicht die Verbindung des Chors dazu gekommen wäre. Da nehmlich ihre Handlungen eine Menge Volks zum Zeugen haben mußten, und diese Menge immer die nehmliche

blieb, welche sich weder weiter von ihren Wohnungen entfernen, noch länger aus denselben wegbleiben konnte, als man gewöhnlichermaßen der bloßen Neugierde wegen zu thun pflegt: so konnten sie fast nicht anders, als den Ort auf einen und eben denselben individuellen Platz, und die Zeit auf einen und eben denselben Tag einschränken . . . Sie ließen sich diesen Zwang einen Anlaß seyn, die Handlung selbst so zu simplifiieren,... daß sie . . . nichts als ein Ideal von dieser Handlung ward, welches sich gerade in derjenigen Form am glücklichsten ausbildete, die den wenigsten Zusatz von Umständen der Zeit und des Ortes verlangte.

Die Franzosen hingegen, die an der wahren Einheit der Handlung keinen Geschmack fanden, . . . betrachteten die Einheiten der Zeit und des Orts, nicht als Folgen jener Einheit, sondern als für sich zur Vorstellung einer Handlung unumgängliche Erfordernisse, welche sie auch ihren reichern und verwickeltern Handlungen in eben der Strenge anpassen müßten, als es nur immer der Gebrauch des Chors erfordern könnte, dem sie doch gänzlich entsagt hatten. Da sie aber fanden, wie schwer, ja wie unmöglich öfters, dieses sey: so trafen sie mit den tyrannischen Regeln, welchen sie ihren völligen Gehorsam aufzukündigen, nicht Muth genug hatten, ein Abkommen. Anstatt eines einzigen Ortes, führten sie einen unbestimmten Ort ein . . . Anstatt der Einheit des Tages schoben sie die Einheit der Dauer unter" (Lessing, Dramaturgie 46. St. S. 377 ff.).

Es ist interessant und dient gleichzeitig als Beweis für die Selbständigkeit des Verfassers der ‚Anmerkungen': zu beobachten, wie sich diese Ideen in den verschiedenen Köpfen der Straßburger Zeit widerspiegeln und fortentwickeln.

Noch am meisten innerhalb der Gedankenentwicklung Lessings, jedoch sofort jugendlich-enthusiastisch über ihn hinausdrängend, bewegt sich Goethe in seiner Shakespeare-Rede:

„Ich zweifelte keinen Augenblick dem regelmäßigen Theater zu entsagen. Es schien mir die Einheit des Orts so kerkermäßig ängstlich, die Einheiten der Handlung und der Zeit lästige Fesseln unsrer Einbildungskrafft . . . Das griechische Theater, das die Franzosen zum Muster nahmen, war, nach innrer und äußerer Beschaffenheit, so, daß eher ein Marquis den Alcibiades nachahmen könnte, als es Corneillen dem Sophokles zu folgen

möglich wär. — Erſt Intermezzo des Gottesdienſts, dann feyerlich politiſch, zeigte das Trauerſpiel einzelne groſe Handlungen der Väter, dem Volk, mit der reinen Einfalt der Vollkommenheit, erregte ganze groſe Empfindungen in den Seelen, denn es war ſelbſt ganz, und gros . . . Nun ſag ich geſchwind hinten drein: Französgen, was willſt du mit der griechiſchen Rüſtung, ſie iſt dir zu gros und zu ſchweer" (W. A. 37. S. 131).

Herders Stellung zu der gleichen Frage hat ſich innerhalb der drei Faſſungen ſeines Shakeſpeare-Aufſatzes gebildet und modifiziert. Im Zuſammenhang mit Lenzens älteſter Abhandlung ziehen wir am beſten die erſte, in die Form eines Briefes an Gerſtenberg gekleidete Faſſung heran, weil ſie vielleicht am getreueſten die Anſchauung wiedergibt, die Herder in Straßburg ſelbſt vertreten hat. Es heißt da gegen Ende:

„Daß man die Griechen doch ja nicht zur Unzeit anführe! Ihre Tragödie muſte ſo nothwendig und natürlich Einen Ort haben als Shakſpear nicht Einen Ort haben muß: denn, wie gezeigt, ihr ganzes Weſen iſt verſchieden. Man weiß, wie die Griechiſche Tragödie aus Einem Auftritt allmälich entſtanden; die Zahl der Perſonen nach und nach zugenommen, und da ſie auch in ihrem künſtlichſten Zuſtande nur eigentlich Eine Helden-Vaterlands- oder Geſchlechtshandlung zum Werk hatte: was natürlicher, als daß dieſe Eine Handlung auch an Einem Orte, die Eine öffentliche Handlung an einem öffentlichen und meiſtens feierlichen Orte geſchahe? . . . Nur die ſeligen Franzoſen, dieſe groſſe Dramaturgen, die faſt jede Regel der Griechen mißverſtanden und falſch angewandt . . . ſie, die groſſen Beobachter . . . des heiligen Dreimal Eins, haben es Shakeſpear und den Engländern zum lächerlichſten Verbrechen gemacht, nicht, wie ſie, zu dichten . . . Bei den Griechen waren alle Szenen eigentlich nur Eine Szene: das Theater blieb nie leer: der Chor füllte ſelbſt den Raum zwiſchen dem was wir Aufzüge nennen aus: alſo nur Ein Gemälde Einer fortgehenden Handlung ohne den geringſten Unterbruch, und die Einheit der Zeit war alſo ohne Zauberei und Eigenſinn ſo natürlich als — ſie bei Shakeſpear unnatürlich ſeyn müſte" (Suph. V S. 249 f.).

Was Lessing, Goethe und Herder verbindet, das ist die Polemik gegen die Forderung der drei Einheiten und gegen die Franzosen als die Vertreter dieser Forderung. Ebenso sind sich alle drei einig, daß die Franzosen die Griechen bzw. den Aristoteles nicht verstanden haben. Während aber noch Lessing hofft, den recht verstandenen Aristoteles, der nur die Einheit der Handlung zur Grundforderung erhebt, als Norm für die Zukunft hinstellen zu können, sind Goethe und Herder bereits einen großen Schritt vorwärts gegangen, insofern, als sie die antike Dramaturgie aus der Zeit ihrer Entstehung heraus erklären und rechtfertigen, trotzdem aber oder vielmehr gerade deswegen ihre Geltung für die Gegenwart den Bedürfnissen ebendieser Gegenwart zugunsten ablehnen.

Lenz nun, dessen Gleichsetzung von Einheit des Ortes und Einheit des Chors (Tieck, S. 215,6) ja erst aus der Lektüre der Dramaturgie klar wird und demnach diese voraussetzt, steht zwischen Lessing und den Straßburgern. Er ist mit allen dreien einig in der Polemik gegen das französische Drama und seinen Regelzwang. Er erweist sich als Straßburger, insofern er, über Lessing hinausgehend, auch die Autorität des Aristoteles als allein bindend bekämpft. Er zeigt sich aber als rückständig durch die Art, wie er seine Polemik motiviert.

Goethe und Herder überwinden den griechischen Meister, indem sie ihn in historischer Objektivität anerkennen; Lenz sucht ihn zu stürzen, indem er seine Theorien respektlos zerpflückt. Herder steht dem griechischen Drama zu nahe, um von seinen Vorzügen nicht eingenommen zu werden, und Goethe ist sein begeisterter Schüler. Lenz dagegen scheint das griechische Drama nur aus der Poetik des Aristoteles zu kennen, und diese kennt er so wenig, daß er die Forderung der Einheit des Ortes unter den Forderungen des Aristoteles aufzählt. Herder und Goethe halten, wie ihr Vorgänger Lessing, Franzosen und Griechen so scharf als möglich auseinander; bei Lenz erscheinen sie fast gleichgesetzt. Die annähernde Identifizierung von Aristoteles und Griechen und Franzosen ist aber der Angelpunkt von Lenzens Abhandlung.

Lenzens grundlegender Satz heißt: Die französischen Schauspiele entsprechen den Regeln des Aristoteles (Tieck, S. 218,4). Demnach gestaltet sich das Verhältnis beider wie das der „Ausübung", der Praxis, zur Theorie (S. 218,29), und er betrachtet es als seine Auf-

gabe, im ersten Teil „am Fundament des Aristotelischen Schauspiels ein wenig zu brechen“ und im zweiten „auf das Dach des französischen Gebäudes zu klettern“ (S. 217,22). Das Ergebnis lautet kurz dahin: Bei der Theorie gibt es zu „murren“, und in bezug auf die Ausübung genügt — so dürfen wir ergänzen — nicht einmal das bloße Murren.

Die Methode der Kritik, so weit wir sie noch aus dem weniger überarbeiteten zweiten Teil erkennen können, ist die denkbar bequemste: Behauptungen und wieder Behauptungen, nirgends ein zwingender Beweis, nirgends, aber auch nirgends die Verwertung eines griechischen oder französischen Werkes zur Exemplifizierung oder auch nur, um die Bekanntschaft mit ihm zu belegen. Aber darauf kommt es Lenz auch gar nicht an. Ihm ist die Hauptsache, seinen Zuhörern einfach einzuschärfen, daß Aristoteles und mit ihm, da er ja die einzige Autorität ist, aller Regelzwang endgültig beseitigt ist.

Lenz appelliert von den bisherigen Gesetzgebern an die „gesunde Vernunft und Empfindung“ (S. 217,25): Er erweist sich damit als Schüler der Aufklärung, wie Lessing einer war. Dabei ist es wertvoll, zu konstatieren, daß gerade Voltaire, der von beiden Befehdete, eben in der von Lenz herangezogenen Auseinandersetzung mit M. de Lamotte die gleiche Instanz anruft und sich auf Grund der gleichen Instanz *für* die Regeln entscheidet: „Les principes de tous les arts qui dépendent de l'imagination sont tous aisés et simples, tous puisés dans la nature et dans la raison . . . Mais puisque M. de Lamotte veut établir des règles toutes contraires à celles qui ont guidé nos grands maîtres, il est juste de défendre ces anciennes lois, non parce qu'elles sont anciennes mais parce qu'elles sont bonnes et nécessaires“ (Voltaire, Oeuvres II S. 48).

Das Prinzip nun, welches Lenz an Stelle der überwundenen Regeln als Triebfeder des dramatischen Schaffens einsetzen will, ist nichts anderes, als „die Natur Baumeisterin sein zu lassen“ (Tieck, S. 218,31) — übrigens die einzige wirklich positive Forderung der ganzen Abhandlung. Welchen Inhalt nun allerdings der Begriff Natur hat, den ja so gut wie jede Partei als Leitmotiv führte und so gut wie jede anders auffaßte — das sagt Lenz nicht, es geht auch nicht aus dem Virgil-Zitat hervor. Aber die Tendenz der ganzen Arbeit läßt keinen Zweifel darüber, daß Lenz wie die anderen Straßburger nur an ein Schaffen denkt, das der ursprüngliche und

ungehemmte Ausdruck der dichterischen Persönlichkeit ist, und das keine anderen Gesetze kennt als die in der Individualität des Dichters selbst gegebenen.

Daß Lenz selbst aber diese sein Gefühl wohl ausdrückende Definition nicht gibt, ist ein Beweis für seine Rückständigkeit und eine Folge der zu kurzen Berührung mit den Straßburger führenden Geistern. Ihre Kritik und ihre Schlagworte hat er sich angeeignet, deren Inhalt ist ihm aber noch nicht deutlich geworden.

Dieselbe Beobachtung machen wir bei der zweiten Abhandlung Lenzens.

Die Anmerkung über das Wesen des Dramas.

Wohl noch in dem gleichen Winter 1771/72 las Lenz in der Straßburger Société als zweiten Vortrag die Abhandlung über das Wesen des Dramas vor. Diese beginnt mit einer Untersuchung über das Wesen der Dichtkunst überhaupt, kommt von da aus auf das Wesen des Dramas und schloß in der Urgestalt mit einer Dramaturgie Shakespeares, die jedoch der Redaktion zum Opfer gefallen ist, und von der uns höchstens in der Überleitung zu „Amor vincit omnia" ein Rest erhalten ist (Tieck, S. 204,5—213,29, 229,14—26, vgl. oben S. 39 ff. und S. 47 f; zur prinzipiellen Untersuchung S. 41 ff.).

Lenz leitet in der prinzipiellen Untersuchung das Wesen der Dichtkunst aus zwei Quellen ab: der „Nachahmung" und dem „Anschauen" (Tieck, S. 204 ff.). Er beginnt mit der Nachahmung, denn von Aristoteles bis zu den Franzosen und bis zu Lessing hatte dieser Begriff die erste Rolle innerhalb der Definition der Poesie gespielt. Da Lenz aber im Laufe der Rede die gegebene Anordnung selbst umkehrt, halten wir uns an die zweite, seine Gedanken klarer wiedergebende:

Lenz bedient sich einer psychologischen Deduktion, er geht aus von dem Wesen der Seele: „Unsere Seele ist ein Ding, dessen Wirkungen wie die des Körpers successiv sind, eine nach der andern. Woher das komme, das ist — so viel ist gewiß, daß unsere Seele von ganzem Herzen wünscht, weder successiv zu erkennen, noch zu wollen" (S. 205,32). Zu diesem Zwecke suchen wir „unsere zusammengesetzte Begriffe in einfache zu reduciren ..... Aber

troſtlos wären wir, wenn wir darüber das Anſchauen und die Gegenwart dieſer Erkänntniſſe verlieren ſollten, und das immerwährende Beſtreben, alle unſere geſammleten Begriffe wieder auseinander zu wickeln und durchzuſchauen, ſie anſchaulich und gegenwärtig zu machen" (S. 206,15) würde die eine Quelle der Poeſie ſein.

Das „Anſchauen" hat nun aber die Poeſie mit „allen Wiſſenſchaften ohne Unterſchied, in gewiſſem Grade gemein" (S. 208,17), denn „eine Erkenntniß kann vollkommen gegenwärtig und anſchaulich ſeyn — und iſt deswegen doch noch nicht poetiſch" (S. 206,87). Hier ſetzt nun der Begriff der Nachahmung ein, die Lenz als „Grundtrieb" gleichfalls auf das Weſen der Seele zurückführt. Er nennt dabei als Zeugen Ariſtoteles, der in ſeiner Poetik ſagt: „Es iſt dem Menſchen von Kindesbeinen an eigen, nachzuahmen" (De Arte poet. cp. 4). Indeſſen auch das Nachahmen iſt nicht Sonderrecht der Poeſie: es iſt, wie Lenz in Anlehnung an Batteux betont, „allen ſchönen Künſten gemein" (S. 208,15).

So ergibt ſich als Weſen der Poeſie eine Kombination beider Faktoren: „Die Poeſie ſcheint ſich dadurch von allen Künſten und Wiſſenſchaften zu unterſcheiden, daß ſie dieſe beyden Quellen vereinigt, alles ſcharf durchdacht, durchforſcht, durchſchaut — und dann in getreuer Nachahmung zum andernmal wieder hervorgebracht" (S. 208,18).

Dieſe Gedankenfolge, die in der gegenwärtigen Geſtalt der prinzipiellen Unterſuchung durch eine Summe von Einzelbemerkungen und z. T. konträren Gedanken zerriſſen, ja faſt vernichtet worden iſt, ſcheint die urſprüngliche Faſſung im weſentlichen wiederzugeben. Sie iſt in ſich klar und lückenlos, ſoweit man das von dem einundzwanzigjährigen Lenz erwarten darf, und ſie erinnert auffällig an die Art, wie Lenz in den Landauer Briefen Salzmann gegenüber philoſophiert. In den bald auf unſeren Vortrag folgenden Landauer Sommer fällt ja auch das Studium von Hobbes, Leibniz und — das ſei bei dieſer Gelegenheit mit erwähnt — von Winckelmann (Stöber, Lenz S. 55 f., 70 f, Stöber, Salzmann S. 64).

Die Frage nach der Geneſis dieſer Gedanken iſt, ſoweit der Begriff der Nachahmung in Betracht kommt, raſch gelöſt: Es war ein in letzter Hinſicht auf Ariſtoteles fußender Fundamentalſatz der poetiſchen Theorie, insbeſondere der populären, daß Weſen der

Poesie die Nachahmung der Natur sei. Vor allem Batteux, auf den sich Lenz ja ausdrücklich bezieht, hatte in seinem Büchlein „Les beaux arts réduits à un même principe" von dem Prinzip der Nachahmung aus die Gesetze der gesamten Poesie bestimmt und sich dabei ebenfalls auf Aristoteles berufen, vgl. z. B.: „Le Génie n'a pu produire les Arts que par l'imitation . . . . Les chefs-d'oeuvres de l'Art, sont ceux qui imitent si bien la nature, qu'on les prend pour la Nature elle-même. Et cette imitation pour laquelle nous avons tous une disposition si naturelle . . . est une des principales sources du plaisir que causent les Arts . . . Cette doctrine n'est point nouvelle. On la trouve par-tout chez les anciens. Aristote commence sa Poëtique par ce principe" (S. 10, 17).

Das andere, das rationalistische Element im Begriff der Poesie verweist auf eine Entwicklung, die in letzter Hinsicht auf Leibniz führt. Leibniz hatte seine Monaden als vorstellende Kräfte und darin die Vorstellung als das Enthaltensein des Äußeren im Inneren, des Vielen im Einen definiert. Er hatte dabei von den dunklen die klaren Vorstellungen unterschieden, d. h. die, welche ausreichen, ihren Gegenstand zu erkennen und von anderen zu unterscheiden, und diese wieder zerfielen ihm in deutliche oder solche, die auch die einzelnen Merkmale des Gegenstandes unterscheiden und daher eine Definition desselben geben lassen, einerseits — und in verworrene anderseits. Solche klare und doch zugleich verworrene Vorstellungen sind die sinnlichen Vorstellungen. Der Grad der Vollkommenheit bemißt sich nach der Menge dessen, was eine Vorstellung einschließt.

Leibniz hatte in seinem Gedankenaufbau die verworrenen Vorstellungen zugunsten der klaren und deutlichen vernachlässigt. Hier setzte nun Baumgarten ein, indem er es unternahm, in seiner „Ästhetik" 1750 eine Theorie der verworrenen sinnlichen Erkenntnis zu geben, und fand, daß dieselbe Vollkommenheit, die dem Willen als das Gute, dem deutlichen Denken des Verstandes als das Wahre erscheint, sich der verworrenen sinnlichen Empfindung als das Schöne darstellt: Schönheit ist die Vollkommenheit der undeutlichen Erkenntnis, — wobei auch ihm Vollkommenheit die Übereinstimmung einer möglichst großen Mannigfaltigkeit zur Einheit bedeutet. Wie sehr ihm dabei an dem rationalistischen Faktor, der Erkenntnis, liegt, geht aus der Apologie hervor, die er der Ästhetik voranstellt,

und in der er betont, daß erstens die undeutliche Erkenntnis als Anschauung Keime der deutlichen Erkenntnis in sich trägt, und daß die vollkommene undeutliche Erkenntnis, das Schöne, Keime philosophischer Erkenntnis in sich trägt (Stein, Ästhetik S. 353 ff.).

Man sieht auf den ersten Blick, wie eng Lenzens Gedanken vom Erkennen, vom Anschauen, vom Bedürfnis des Zusammenfassens des vielen in der Anschauung Gegebenen und von der Erwartung, diese Einheit und zwar ohne Verlust der Mannigfaltigkeit in der Poesie zu finden, mit der Leibniz-Baumgartenschen Philosophie verwandt sind. Ob jedoch dieser Einfluß ein direkter oder, bei der großen Verbreitung dieser Gedankenreihen, ein auf Umwegen vermittelter ist — die Landauer Briefe knüpfen an Leibniz theologisch-ethische, nicht aber ästhetische Betrachtungen an (Stöber, Lenz S. 70, 71)! —, läßt sich kaum ermitteln. Es ist aber notwendig, darauf hinzuweisen, schon angesichts einer Erörterung Lessings im 70. Stück der Dramaturgie:

„In der Natur ist alles mit allem verbunden; alles durchkreuzt sich, alles wechselt mit allem, alles verändert sich eines in das andere. Aber nach dieser unendlichen Mannichfaltigkeit ist sie nur ein Schauspiel für einen unendlichen Geist. Um endliche Geister an dem Genusse desselben Antheil nehmen zu lassen, mußten diese das Vermögen erhalten, ihr Schranken zu geben, die sie nicht hat; das Vermögen abzusondern, und ihre Aufmerksamkeit nach Gutdünken lenken zu können.

Dieses Vermögen üben wir in allen Augenblicken des Lebens; ohne dasselbe würde es für uns gar kein Leben geben; wir würden vor allzu verschiedenen Empfindungen nichts empfinden; wir würden ein beständiger Raub des gegenwärtigen Eindruckes seyn; wir würden träumen, ohne zu wissen, was wir träumten.

Die Bestimmung der Kunst ist, uns in dem Reiche des Schönen dieser Absonderung zu überheben, um die Fixierung unserer Aufmerksamkeit zu erleichtern. Alles, was wir in der Natur von einem Gegenstande oder einer Verbindung verschiedener Gegenstände, es sey der Zeit oder dem Raume nach, in unsern Gedanken absondern, oder absondern zu können wünschen, sondert sie wirklich ab, und gewährt uns diesen Gegenstand, oder diese Verbindung verschiedener Gegenstände, so

lauter und bündig, als es nur immer die Empfindung, die sie erregen sollen, verstattet." (S. 82 f.)

So verschieden auch diese Definition der Kunst von der Lenzschen ist, so ist doch deutlich, daß Lenz, wie Lessing vor ihm, versucht, das Wesen der Kunst durch ihr Verhältnis zum natürlichen bzw. philosophischen Erkennen zu bestimmen, und daß beide der Kunst eine Bewältigung des Mannigfaltigen in der Natur zur Aufgabe machen — allerdings jeder in seiner Art: Lessing in weiser Beschränkung, Lenz in jugendlichem Unendlichkeitsdurst.

Nachdem Lenz das Wesen der Poesie im allgemeinen definiert hat, geht er zum zweiten, dem Hauptteil seiner Abhandlung über: zur Erörterung über das Wesen des Dramas im besonderen (Tieck S. 209—213).

Das bindende Glied ist der Begriff der Nachahmung. Der andere Faktor, der mühsam errungene Begriff der Anschauung, existiert für die folgende Untersuchung überhaupt nicht mehr — wiederum ein Beweis dafür, wie wenig Lenzens Theorien noch Ausfluß einer Gesamtanschauung sind. Ja selbst die Forderung der Nachahmung fürs Drama ist nicht innerlich aus dem Wesen der Poesie abgeleitet.

Lenz stellt es einfach als unbestritten hin, daß das Drama eine Nachahmung fordere. Und es war allerdings in der Tat Gemeingebrauch, das Drama aus der Freude am Nachahmen und am Nachgeahmten zu bestimmen, und dieser geht zuletzt auf die im 6. Kapitel des Aristoteles gegebene Definition zurück, die Lenz als Grundlage aller weiteren Ausführungen nimmt.

Ohne irgendeinen Versuch zu machen, die dramatische Poesie von den übrigen Gattungen, mit denen sie ja durch den Begriff der Nachahmung verbunden ist, abzugrenzen und zu unterscheiden, fragt Lenz sofort nach dem Gegenstand der Nachahmung und stellt den Leser bzw. Hörer ebenso unvermittelt, d. h. ohne irgendwelche andere Möglichkeiten zu erwägen, vor die Entscheidung — wir benutzen hier das oben (S. 40) gewonnene Resultat —: Charakter oder Handlung? Auch hier durfte er auf Entgegenkommen rechnen, denn diese beiden Begriffe spielten in der zeitgenössischen Dramaturgie die Hauptrolle.

Lenz gewinnt sein eigenes Urteil unter fortwährender Polemik gegen die Theorie des Aristoteles, und da es sich — wenigstens in

seinem negativen Teil — in der gegenwärtigen Fassung nur noch aus den Aristoteleszitaten erkennen läßt, bedarf es einer kurzen Zusammenstellung dieser Theorie, wenn auch nur so, wie sie sich Lenz zurecht gelegt hat:

Das Trauerspiel ist die Nachahmung einer Handlung. Diese Handlung geschieht durch bestimmte Personen und wird in der Wirklichkeit wie im Drama je nach den „Sitten" und „Gesinnungen" ebendieser Personen verschieden bestimmt. Das Wichtigste ist die Zusammensetzung der Begebenheiten. Die Sitten werden nur um der Handlungen willen mit eingeführt (Tieck S. 209 f.). Daher sind die Verfasser der Trauerspiele ohne Sitten immer noch Dichter (S. 211). Ja es ist leichter, in Diktion und Charakteren Vollkommenheit zu erreichen, als in der Zusammensetzung von Begebenheiten (S. 212). Also ist das Trauerspiel die Nachahmung einer Handlung und erst durch diese auch die Nachahmung der handelnden Personen (S. 213. Aristot. De Art. poet. cp. VI).

Bereits aus dem das letzte Zitat abbrechenden kategorischen „Umgekehrt wird —" geht die Stellung Lenzens deutlich hervor — so wenig wir auch sonst aus der gegenwärtigen Fassung den ursprünglichen Text auszugliedern vermögen. Lenz gibt wohl zu, daß das Drama notwendig die Handlung mit einschließt; „als ob die Beschaffenheit eines Menschen überhaupt vorgestellt werden könne, ohne ihn in Handlung zu setzen" (S. 210,22). Aber die Handlung ist darum keineswegs der Endzweck. Dieser, das Prinzipium, ist vielmehr der Charakter. Unter Charakter will Lenz dabei den „kenntlichen Umriß eines Menschen auf der Bühne" verstanden haben, einen Begriff, der „Sitten" wie „Gesinnungen" des Aristoteles vereine (S. 210,6). Es ist also „die Fabel des Stücks nach den Charakteren der handelnden Personen einzurichten" (S. 210,8). Die Handlung kommt erst in zweiter Linie. Sie würde — ein Bild aus der Malerei zu gebrauchen — höchstens den Wert des Kolorits haben, während die Charaktere der Zeichnung — für Lenz das Wesentliche in der Malerei — entsprechen würden (S. 213,10). Die Diktion gilt noch mehr als Nebensache (S. 212,29).

In diesem Sinne — so dürfte der Hauptinhalt des der Redaktion zum Opfer gefallenen dritten Teils gewesen sein — hat Shakespeare seine Dramen geschrieben, und er verdankt die „Wunder, so er auf jeden gesunden Kopf und unverderbtes Herz tut," allein

der Natur, die ihn, ohne einen Aristoteles um Rat zu fragen, zum Genie schuf (S. 213m. Vgl. oben S. 40).

Mit dem Hinweis auf die Natur hat Lenz seine Hörer zu dem gleichen Ziel geführt wie in seinem ersten Vortrag. Aber auch diesmal hat er ihnen noch keine nähere Bestimmung des gewonnenen Begriffs gegeben, oder, wenn ursprünglich doch eine vorhanden gewesen sein sollte, sie doch in einer derartigen Form gegeben, daß er sie bei der Schlußredaktion durchstreichen mußte. Daß er Shakespeare als den Dichter, den einzigen für die Gegenwart eigentlich in Frage kommenden, behandelt, kennzeichnet ihn als Straßburger; und einen von Gerstenberg aufgenommenen Gedanken führt er weiter, wenn er Shakespeare als Typus des Dichters heranzieht, der die Charaktere im Drama zur Hauptsache mache. Gerstenberg hatte ja im 14. Briefe Shakespeares Tragödien als „lebendige Bilder der sittlichen Natur" bezeichnet und behauptet, daß Lear, Macbeth, Hamlet, Richard III., Romeo und Othello den „Charakterstücken" näher ständen als den die tragische Fabel betonenden Stücken (Neudr. S. 113,8, S. 114,11). Die inhaltsarme Definition des Charakters aber — „der kenntliche Umriß eines Menschen auf der Bühne" — ist wieder ein Beweis, wie wenig auch diese Ideen sich noch selbständig entwickelt haben. Ja, der Gedanke selbst, zum Hauptgegenstand des dramatischen Schaffens die Charaktere an Stelle der Handlungen zu erheben, will eben wegen der geringen Durchbildung mehr als Produkt der Laune, als witziger Einfall denn als Ausfluß innerster Überzeugung erscheinen; ist es doch schließlich weiter nichts als eine einfache Umkehrung, ein Auf-den-Kopf-stellen der bisherigen Theorie, die ja die Handlung der Tragödie, den Charakter der Komödie zuwies. So hatte, wenigstens für die Tragödie, Aristoteles gelehrt, so hatte sich, für Tragödie und Komödie, Madame Dacier in ihrer Préface zu Terenz (vgl. oben S. 23f.) entschieden, so hatte Lessing (51. St. S. 402,82) neu bestimmt. Es fehlte nur, daß Lenz in seiner Abhandlung auch noch die zweite Hälfte des Satzes umgekehrt hätte. Und das wäre gar nicht so unwahrscheinlich: in der Schlußanmerkung hat Lenz diesen Schritt ja in der Tat vollzogen: „In der Komödie aber gehe ich von den Handlungen aus, und lasse Personen Theil dran nehmen welche ich will" (Tieck, S. 228,82).

Die Anmerkung über das Handwerksmäßige in der dramatischen Literatur der Franzosen.

Einen bedeutenden Fortschritt zur inneren Reife bezeichnet dagegen die dritte von uns Anmerkung über das Handwerksmäßige in der dramatischen Literatur der Franzosen genannte Abhandlung, die wir wegen der relativen Klarheit in Aufbau und Sprache und wegen der Anklänge an Herders Blätter für das Jahr 1773 angesetzt haben (Tieck S. 218,89—225,19. Vgl. oben S. 30ff und S. 47f).

Sie gibt im ersten Teil in loser Verbindung eine Reihe kritischer Bemerkungen über die französische dramatische Poesie und exemplifiziert diese im zweiten durch die Nebeneinanderstellung von Shakespeares und Voltaires „Cäsar", wohl unter dem Eindruck der Voltaire-Shakespeare-Parallelen im 10. bis 12. (Hamlet—Semiramis) und 15. bis 16. (Othello—Zaire) Stück der Hamburgischen Dramaturgie.

Wie schon ausgeführt, weist auch diese Abhandlung noch deutlich zurück auf Lessing; sie ist aber auch reich an gemein-Straßburger Gedanken, und schließlich zeigt sie auch den Niederschlag der Lektüre von Voltaire und Du Bos, denen Lenz in der Zwischenzeit nähergetreten ist (vgl. oben S. 32, 33). Auf diese Quellen läßt sich so gut wie alles zurückführen, was Lenz an Vorwürfen gegen die französischen Dramen erhebt: daß sie abgeschmackt, zusammengeflickt, jedes Interesses bar, langweilig seien und mit ihrem äußeren Aufputz an Diktion und Versbau nur eine schimmernde Armut erreichten, daß der Grund davon mehr noch als in der Ähnlichkeit der immer wieder neu ausstaffierten Handlungen in der Ähnlichkeit der handelnden Personen liege, die Typen, z. B. „personifizierte Gemeinplätze über den Geiz", nicht Charaktere (vgl. o. S. 32 Lessing) und im Grunde nichts anderes als Selbstdarstellungen des Dichters seien, und daß von dem ganzen Aufwand für den Tieferschauenden nichts übrig bleibe als „Dampf, der verraucht, sobald er an die Luft kommt".

Wichtiger ist, was Lenz innerhalb dieser wesentlich polemisierenden Gedanken für positive Ideen entwickelt.

Die französische Durchschnittskunst ist Handwerkskunst. Das dem Handwerk Charakteristische ist das ewig sich selbst Wiederholende, das „Einfache". Den Gegensatz zum Handwerk bildet die

Natur; sie ist „in allen ihren Wirkungen mannigfaltig“ (S. 219,4). Natur ist für Lenz einerseits das, was man als geschaffene Natur bezeichnet, dann aber auch, und zwar meistens, die Natur in ihrer schöpferischen Tätigkeit, und in diesem Falle geht ihr der Begriff des Genies parallel: „Athem der Natur und Funke des Genies“ ist's, uns dem Handwerk gegenüber durch belebende Abwechslung zu entschädigen (S. 219,5). Und, auf die dramatische Dichtkunst angewandt: „Die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur; hier allein schlägt die Wünschelruthe des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannigfaltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt“ (S. 219,31). Aber ein genialer Dichter braucht — während die Dichterlinge sich nur innerhalb des Überlieferten wohl fühlen — Freiheit; er verlangt vom Publikum, daß es „die Dämme hoch aufzieht, die Grenzen weit steckt“. Dann wird es ihm aber auch gelingen, „Schlingen für die Herzen auszuwerfen, alle die tausend Köpfe wegzuzaubern und willig zu machen, . . [ihm] zu folgen“ (S. 219,8. 12). Zu wem dann ein solches Genie — und Lenz will im Hinblick auf Shakespeare sogar die von Algarotti gerügte „Wildheit“ (ferocità) mit „Genie“ übersetzen (S. 222,38) — spricht, an dem müßte alle Hoffnung verloren sein, wenn ihm dabei nicht „die Würde menschlicher Natur im Busen aufschwellt und ihm den ganzen Umfang des Wortes Mensch — fühlen läßt“ (S. 224,8).

Daß wir hier überhaupt positive Gedanken haben, ist bereits ein bedeutender Fortschritt; daß diese Gedanken aber auch fruchtbar sind, das weist auf eine Vertiefung in Lenzens ganzem Denken. Der letzte Grund davon ist kaum anderswo zu suchen als darin, daß hier ein Dichter zu uns spricht, und zwar einer, der mit dem Bewußtsein seiner hohen Aufgabe schafft. Es verrät ihn ja selbst, wenn er, plötzlich aus seiner Rolle fallend, schreibt: „Es ist keine Kleinigkeit, . . . alle die tausend Köpfe willig zu machen uns[!] zu folgen.“ Bereits im nächsten Jahre konnte Lenz in kurzer Folge auf den Markt werfen: die Plautinen, die Übersetzung aus Shakespeare, den „Hofmeister“ und den „Neuen Menoza“.

Auch die Frage nach dem äußeren Anstoß zur Vertiefung seiner Gedanken ist unschwer gelöst. Man ist zwar versucht, bei dem Begriff der Mannigfaltigkeit an die Rolle zu denken, die er bei Franzosen wie La Motte oder Montesquieu oder auch bei

Leibniz spielt (Stein, Gesch. der Ästhetik S. 84, 96, 105); aber die grundlegenden Gedanken Lenzens sind bereits motiviert, wenn wir uns erinnern, daß Herders „Blätter von deutscher Art und Kunst" mit Herders Ossian- und Shakespeare-Aufsatz und Goethes Abhandlung über die gotische Baukunst zur Zeit der Niederschrift unserer Anmerkung bestimmt, daß andere Schriften Herders, wie die über Abbt*), vielleicht in Lenzens Händen waren.

Wie sehr Herder das Individuelle, das Charakteristische schätzt, und zwar auch dort, wo es sich als Rauheit und Wildheit äußert, das betont er bei Shakespeare wie bei den Liedern der alten Völker. Für uns ist besonders folgendes wichtig: In seinem Shakespeare-Aufsatz sieht Herder den Fortschritt der griechischen Dichter nicht darin, daß jene „simplifizirten" sondern „vervielfältigten: Äschylus den Chor, Sophokles den Äschylus", und er rechnet es dem Aristoteles hoch an, daß er „Thespis und Aeschylus verließ und sich ganz an den vielfach dichtenden Sophokles hält" (Suph. V S. 212); ebenso bewundert er auch Shakespeare, der „ein Vielfaches von Ständen, Lebensarten, Gesinnungen, Völkern und Spracharten" vorfand und darum „mit Schöpfergeist das verschiedenartigste Zeug zu einem Wunderganzen" zusammenarbeitete, in dem alle Charaktere, Stände und Lebensarten herrschen, „so viel nur fähig und nötig sind, den Hauptklang seines Concerts zu bilden" (Suph. V S. 218 f.).

In demselben Sinne hatte aber auch Goethe dem Erbauer des Straßburger Münsters seine Huldigung gebracht. Erwin v. Steinbachs Größe bestand ihm darin, daß er die gewaltigen Silhouetten des zunächst visionär geschauten Doms durch Vermannigfaltigung belebte: „Vermannigfaltige die ungeheure Mauer, . . . daß sie aufsteige gleich einem hocherhabenen, weitverbreiteten Baume Gottes, der mit tausend Ästen, Millionen Zweigen, und Blättern wie Sand am Meer, ringsum, der Gegend verkündet die Herrlichkeit des Herrn, seines Meisters" (W. A. 38 S. 144)**).

---

* Vgl. „Hier allein schlägt die Wünschelruthe des Genies an" (Anm. S. 219,33).

„So schlägt bei dem Stil der Bibelübersetzung Luthers die Wünschelrute zuerst" (Abbt, Suph. II, S. 287).

**) Es ist allerdings auffallend, daß sich die oben zusammengestellten Gedanken, die den bedeutenden Fortschritt auf dem Wege zur Genieästhetik bezeichnen, auf einen relativ geringen Raum innerhalb der Anmerkung über das Handwerksmäßige (Tieck, S. 219,3—18 und 219,31—41) beschränken. Das nötigt

Und noch ein Moment müssen wir als bestimmend für Lenzens Wandlung annehmen: die Lektüre des vor kurzem erschienenen „Götz".

Die Abhandlung über Götz von Berlichingen.

Wie stark der Eindruck dieses den Sturm und Drang eröffnenden Dramas auf Lenz gewesen ist, davon können wir uns einen Begriff machen, seitdem Erich Schmidt jene in der Straßburger Gesellschaft vorgelesene und eine Aufführung des „Götz" vorbereitende Abhandlung „Über Götz von Berlichingen" veröffentlicht hat. (Vgl. oben S. 45 ff.) Diese Abhandlung bildet den Schlüssel zum Verständnis der weiteren Umgestaltung der ‚Anmerkungen', und darum muß sie hier ausführlicher herangezogen werden.

Was sie charakterisiert, das ist einerseits die leidenschaftliche Sprache und dann das dem „Götz" verwandte Kraftgefühl. Zwar der Anfang erweckt den Anschein eines energielosen materialistischen Pessimismus: der Mensch nichts weiter als eine Maschine, die mehr oder weniger gut in die große Maschine, die man Welt, Weltbegebenheiten, Weltläufte zu nennen pflegt, hineinpaßt. Aber dann bricht es los:

> „Kein Wunder, daß die Philosophen so philosophieren, wenn die Menschen so leben. Aber heißt das gelebt? heißt das seine Existenz gefühlt, seine selbständige Existenz, den Funken von Gott? Ha er muß in was besserm stecken, der Reitz des Lebens: denn ein Ball anderer zu seyn, ist ein trauriger niederdrückender Gedanke, eine ewige Sklaverey . . . Was lernen wir hieraus? Daß lernen wir hieraus, daß handeln, handeln die Seele der Welt sey, nicht genießen, nicht empfindeln, nicht spitzfündeln, daß wir dadurch allein Gott ähnlich werden, der unaufhörlich handelt und unaufhörlich an seinen Werken sich ergötzt: das lernen wir daraus, daß die in uns handelnde Krafft unser Geist, unser höchstes Anteil sey, daß . . . ohne denselben all unser Genuß all unsere Empfindungen, all unser Wissen

uns, immer noch die Möglichkeit eines späteren Einschubs offen zu halten. In diesem Falle würde, innerhalb der ‚Anmerkungen übers Theater', der Umschwung in Lenzens Anschauung vom Dichter erst nach der Anmerkung über das Handwerksmäßige anzusetzen sein, und deren oben (S. 65 f) zusammengestellte positiven Ideen würden noch mehr der nach der „Abhandlung über Götz" vollzogenen ersten Bearbeitung zugeschrieben werden müssen.

doch nur ein Leiden, doch nur ein aufgeschobener Tod sind. Das lernen wir daraus, daß diese unsre handelnde Krafft nicht eher ruhe, nicht eher ablasse zu wirken, zu regen, zu toben, als bis sie uns Freiheit um uns her verschafft, Platz zu handeln: Guter Gott Platz zu handeln und wenn es ein Chaos wäre, daß du geschaffen, wüste und leer, aber Freiheit wohnte nur da und wir könnten dir nachahmend drüber brüten, bis was herauskäme — Seeligkeit! Seeligkeit! Göttergefühl das!"

Aus dieser Grundstimmung heraus fragt er die heutigen Theaterhelden: „Was habt ihr *getan*, daß ihr Helden heißt?" und eben von da aus rät er, bei der Beurteilung der Schauspiele einmal „auf ihre Folgen zu sehen, auf die Wirkung die sie im Ganzen machen". Wird doch auch in der Natur alles nach den Zwecken bestimmt: „Und wo fände der Genius ein anderes, höheres, tieferes, größeres, schöneres Modell als Gott und seine Natur?" Darum hat die Frage zu lauten:

„Was für Wirkung . . . auf unsern Geist, auf unser Herz, auf unsre ganze Existenz? . . . Wo ist der *lebendige* Eindruck, der sich in Gesinnungen, Thaten und *Handlungen* hernach einmischt, der Prometheische Funken der sich so unvermerkt in unsere innerste Seele hineingestohlen, daß er, wenn wir ihn nicht durch gänzliches Stillliegen in sich selbst wieder verglimmen lassen, unser ganzes Leben beseeligt . . ."

Und nachdem Lenz von diesem Prinzip aus „die Produkte all der tausend französischen Genies" für nichtig erklärt hat, ruft er:

„Und nun entscheiden Sie über Götz. Und ich möchte dem ganzen deutschen Publikum wenn ich so starke Stimme hätte, zuruffen: Sammt und sonders ahmt Götzen erst nach, lernt erst wieder denken, empfinden, handeln, und wenn ihr euch wohl dabey befindet, dann entscheidet über Götz."

Man braucht nur diese den Menschen im allgemeinen betreffenden Gedanken und Forderungen auf den schaffenden Künstler anzuwenden, und man weiß, woher das Kraftgefühl kommt, das Lenz in jener Zeit die Feder führt.

Aber damit ist die Bedeutung des „Götz" und der Abhandlung über Götz für die Entstehung der ‚Anmerkungen übers Theater' noch keineswegs erschöpft.

Die erste Redaktion der ‚Anmerkungen übers Theater'.

Die „Blätter von deutscher Art und Kunst" erinnerten Lenz an seine früheren Vorträge in der Société de Philosophie et de Belles-Lettres. Er war sich bewußt, schon lange vor der Veröffentlichung Herders, deren Vorgeschichte er ja nicht kennen konnte, verwandte Gedanken ausgesprochen zu haben. Ja, dem Aristoteles und den neueren Aristotelikern war er seinerzeit noch viel energischer zu Leibe gegangen, als es der Bückeburger Konsistorialrat eben getan hatte. Daß seine früheren Ausführungen allerdings gerade in betreff des Aristoteles von Herder überholt waren, das zu erkennen, machte ihm die Überzeugung von der Richtigkeit der eigenen Meinung unmöglich, dann aber auch seine Jugend und der Umstand, daß man sich ja noch mitten in der Diskussion befand.

Es ist kaum etwas anderes gewesen als der Glaube an die Priorität und die größere Entschiedenheit seiner Gedanken, was Lenz bestimmt hat, im Jahre 1773 unter dem Eindruck von Herders Blättern seine früheren Aufsätze für die Herausgabe zu sammeln.

Diese erste Redaktion (vgl. oben S. 48) hatte etwa folgenden Umfang: Lenz wählte aus der Zahl seiner Vorträge die drei hier in Frage kommenden aus und brachte sie dabei wohl auch schon in die noch erhaltene Reihenfolge, die ja auch einen gewissen Fortschritt ergibt: 1. Anmerkung über das Wesen des Dramas. 2. Anmerkung über die Theorie von den drei Einheiten. 3. Anmerkung über das Handwerksmäßige in der französischen Literatur. Dem Ganzen stellte er den zu diesem Zweck geschriebenen historischen Überblick als Prolog voran, und er schloß es ab mit der durch eine kurze Überleitung angeknüpften Übersetzung von Shakespeares „Love's labour's lost". (Es wäre allerdings auch nicht unmöglich, daß die Sammlung damals noch mit der Voltaire-Shakespeare-Parallele und der ironischen Frage an den Signor Conte geschlossen hätte.) Gleichzeitig wurde wohl auch schon der Versuch gemacht, die einzelnen Stücke durch längere oder kürzere und meist recht billig hergestellte Überleitungen einigermaßen in Zusammenhang zu bringen, was natürlich nicht geschehen konnte, ohne daß Teile der alten Anmerkungen, wie die Einleitungen, aber auch wichtigere, wie die Dramaturgie Shakespeares (vgl. oben S. 40), in Wegfall kamen. So haben wir wohl jener Redaktion auch den grotesken Stil mit den gewaltsamen Übergängen, den willkürlichen Zerreißungen des Zu-

ſammenhangs und den kühnen Bildern, die die inneren Lücken verbergen ſollten, zuzuſchreiben. Und dafür ſpricht noch ein anderes.

Lenzens Tätigkeit blieb keineswegs auf das rein Redaktionelle beſchränkt. „Götz von Berlichingen“ und die „Blätter von Deutſcher Art und Kunſt“ hatten zu ſtark gewirkt, und darum bedurften vor allem die grundlegenden Gedanken einer Reviſion. Deswegen, und vielleicht auch, um die fruchtbaren Ideen der Abhandlung über „Götz“, die ſo, wie er ſie für die Geſellſchaft niedergeſchrieben hatte, zur Veröffentlichung nicht geeignet war, nicht verloren gehen zu laſſen, deswegen entſchloß ſich Lenz zu einer Neuſchrift der prinzipiellen Unterſuchung und im Zuſammenhang damit zu den größeren Einſchüben wie zu dem über Drama und Epos (vgl. oben S. 41 ff., S. 33, S. 46 und S. 48).

Als das bedeutſamſte Ergebnis dieſer Umſchrift erſcheint neben der enthuſiaſtiſchen Sprache die Verſchiebung des Themas. Hatte es ſich Lenz früher zur Aufgabe gemacht, gewiſſermaßen vom Geſichtspunkt des Kunſtgenießenden aus das Weſen der Dichtkunſt zu definieren und daraus das Weſen des Dramas abzuleiten, ſo iſt es für ihn, den unter dem Eindruck des „Götz“ ſchaffenden Dramatiker, von ungleich höherem Werte, die Natur des ſchaffenden Dichters, des poetiſchen Genies, zu beſtimmen. Lenz ſchreibt als Dichter für Dichter, und dabei findet er nun Gelegenheit, das, was er in der Abhandlung „Über Götz von Berlichingen“ für den Idealmenſchen gefordert hatte, auf den Idealdichter anzuwenden:

Lenz beginnt mit dem Menſchen überhaupt: „Wir ſind, m. H., oder wollen wenigſtens ſein, die erſte Sproſſe auf der Leiter der freyhandelnden ſelbſtſtändigen Geſchöpfe, und da wir eine Welt hie da um uns ſehen, die der Beweiß eines unendlich freyhandelnden Weſens iſt, ſo iſt der erſte Trieb, den wir in unſerer Seele fühlen, die Begierde 's ihm nachzuthun; da aber die Welt keine Brücken hat, und wir uns ſchon mit den Dingen, die da ſind, begnügen müſſen, fühlen wir wenigſtens Zuwachs unſrer Exiſtenz, Glückſeligkeit, ihm nachzuäffen, ſeine Schöpfung ins Kleine zu ſchaffen (Tieck, S. 204,25). Damit iſt das Weſen des Dichter-Schöpfers mit dem Prometheiſchen Funken in der Bruſt („Über Götz“) eigentlich ſchon beſtimmt, und Lenzens Vorgänger Goethe hat ſich in der „Baukunſt“ damit auch begnügt: „In dem Menſchen iſt eine bildende Natur, die gleich ſich thätig

beweiſ't, wann ſeine Exiſtenz geſichert iſt. Sobald er nichts zu ſorgen und zu fürchten hat, greift der Halbgott, wirkſam in ſeiner Ruhe, umher nach Stoff, ihm ſeinen Geiſt einzuhauchen" (W. A. 37 S. 148) *).

Lenz indeſſen muß auch das in ſeiner früheren Definition (oben S. 60 f.) enthaltene rationaliſtiſche Element berückſichtigen. Und darum ſpricht er in Anknüpfung an das bereits ſchriftlich Vorliegende von der Sehnſucht, „mit einer Empfindung alle Wonne, die in der Natur iſt, aufzunehmen und mit uns zu vereinigen" und erinnert er ſeine Hörer an „die Unruhe, wenn Sie hie und da eine Seite der Erkenntniß beklaſpt haben, das zitternde Verlangen, das Ganze mit Ihrem Verſtand zu umfaſſen, die lähmende Furcht, wenn Sie zur andern Seite übergehen, werden Sie die erſte wieder aus dem Gedächtniß verlieren". Die Befriedigung aber dieſes Verlangens findet Lenz bei den Sinnen, die, in ihrer „niederziehenden", dem Pendel gleich regulierenden Kraft ein Kunſtſtück des Schöpfers ſind, „all unſere Erkenntniß feſtzuhalten, bis ſie anſchaulich geworden iſt" (Tieck, S. 205,87, 40, 206,27, 31), alſo in der Anſchauung.

Es wäre nun für Lenz leicht geweſen, durch Verbindung des Begriffs der anſchaulichen Erkenntnis mit dem der Nachahmung der göttlichen Schöpfertätigkeit (ein Begriff, der mit der Ariſtoteliſchen „Nachahmung" der erſten Faſſung [oben S. 58 f.] ſo gut wie nichts mehr zu tun hat) ſofort zur Definition des Dichters zu gelangen. Er bricht aber noch einmal ab und findet ſo Gelegenheit, noch zu einer anderen aktuellen Frage ſeine Stimme abzugeben.

Es iſt nicht nötig, hier erſt auf die Geſchichte der Diskuſſion über den Unterſchied des Genies überhaupt vom poetiſchen Genie im beſonderen einzugehen (vgl. dazu A. v. Weilen, Litt.-Denkm. Nr. 30 S. LXV ff.); denn ſoweit erſichtlich, fußt Lenz nur auf der letzten eingehenden Erörterung in den Schleswiger Literaturbriefen (vgl. oben S. 42 f.). Dieſe aber müſſen wir um ſo ausführlicher heranziehen, weil ſich in ihr faſt zu jedem Worte Lenzens ein Korrelat findet.

Gerſtenberg war im 20. Briefe von Hubers „Choix de Poëſies Allemandes" auf die Natur des Liedes und von da aus

*) Ähnlich hatte ſchon Leſſing gefunden, daß das Genie, „um das höchſte Genie im Kleinen nachzuahmen, die Theile der gegenwärtigen Welt verſetzet, vertauſcht, verringert, vermehret, um ſich ein eigenes Ganze daraus zu machen" (34. St. S. 325).

auf die des Dichters, des poetischen Genies, gekommen. Er fand da, „daß nur das Poesie sei, was das Werk des poetischen Genies ist", und unterschied dabei streng „das dichterische Genie von dem schönen Geiste oder bel esprit", d. h. dem Genie überhaupt. Bei dem Versuch nun, dieses Genie überhaupt zu definieren, sehen wir ihn jedoch bereits rein mit negativen Angaben operieren: Er lehnt nämlich lediglich die bisherigen Definitionen ab, insbesondere die als bestimmte Fähigkeit oder als Fertigkeit, die sich durch Übung erwerben lasse, und hilft sich dann unter ausdrücklichem Verzicht darauf, eine vollständige oder gar eine genetische Definition geben zu können, mit einem Winckelmann entlehnten Bild, mit dem Hinweis auf das „fliegende Jucken der Haut, dessen Ort man nicht zu finden weiß".

> „Bald ist es ihnen [den vergeblich suchenden Auslegern] die Sammlung aller Fähigkeiten, bald die Vollkommenheit derjenigen einzelnen, die uns die Natur mit auf die Welt gab. Man studirt, sagen einige, man sucht sein Talent; oft verfehlt man es: das Genie entdeckt sich selbst. Das Talent kann vergraben seyn, weil es keine Gelegenheit hat, vorzudringen; das Genie arbeitet sich durch alle Hindernisse hindurch. Das Genie erschafft; das Talent setzt nur ins Werk. Das Genie widmet sich erhabnen Wissenschaften und Künsten; der unbestimmtere Geist flattert auf alles .... Allein, was gehet uns das Genie überhaupt an, uns die wir nur bemühet sind, das poetische auszufinden" (Neudruck S. 215 ff., 220).

Dabei — bei dem Versuch, das poetische Genie abzugrenzen — geht er vom Stoff der Dichtkunst aus, der „nach einer gewöhnlichen und richtigen Induktion" sowohl „Handlungen" als auch „Empfindungen" (damit soll neben der dramatischen [Lessing] auch die lyrische Poesie anerkannt werden) umfasse. Und nun findet er das Wesen der Poesie weder in der poetischen Form, noch in der Sprache, noch in der Erfindung oder dem „großen Ganzen", sondern allein im — „Betrug einer höheren Eingebung" *) (Neudr. S. 222). Doch auch bei dieser Definition, die zudem unter willkürlicher Verdeutschung des Wortes „Illusion" formuliert ist, hat Gerstenberg das deutliche Bewußtsein: „Dieß ist keine Definition: aber es ist Erfahrung, es ist Gefühl" (S. 223, vgl. Lenz unten S. 76!), und wir

*) Vgl. Lenz im „Neuen Menoza" V, 2, 3, und unten S. 96.

lernen dieſes Gefühl beſſer erkennen, wenn wir die unerſchöpfliche Flut von Umſchreibungen heranziehen:

„Der beſtändige Ton der Inſpiration, die Lebhaftigkeit der Bilder, Handlungen und Fictionen, die ſich uns darſtellen, als wären wir Zuſchauer, und die wir mit bewunderndem Enthuſiaſmus dem gegenwärtigen Gotte*) zuſchreiben: dieſe Hitze, dieſe Stärke, dieſe anhaltende Kraft*), dieſer überwältigende Strom der Begeiſterung*), der ein beſtändiges Blendwerk um uns her macht und uns wider unſern Willen zwingt, an allem gleichen Antheil zu nehmen — das iſt die Wirkung des Genies! . . . . . Die Illuſion des gegenwärtigen Gottes — die Inſpiration — die vivida vis animi*) — ſo iſt's! durch ſie allein konnten Erdichtungen Wahrheit werden! Sie werden mir zugeben, daß dieſe Kraft, die ich in Beziehung auf uns Trug oder Illuſion nenne, dieſe Kraft, die Natur wie gegenwärtig*) in der Seele abzubilden, in Beziehung auf den Dichter diejenige entſchiedene und hervorſtechende Eigenſchaft ſey, die wir uns unter dem Namen des poetiſchen Genies auch da denken, wo wir unſern Begriffen nicht immer Rechenſchaft zu geben wiſſen. Sie kann weder durch Kunſt noch durch Fleiß erreicht werden; ſie iſt einigen, und zwar den wenigſten, Geiſtern eigenthümlich; kurz, ſie iſt das Genie . . . . . (Neudruck S. 222 f.).

. . . Die Eigenſchaft des Genies, die ich durch Kraft andeutete, ſcheint in der Tat eben das zu ſeyn, was man mit andern Worten eine bildliche Empfängniß der Objecte in der Seele*) nennen könnte, — eine Wendung in der Art zu denken, wodurch jeder beſtimmte Gegenſtand mit allen ſeinen Verhältniſſen, Beziehungen und Phänomenen, mittelbar und unmittelbar, zur Individualität des Dichters übertritt*). Die Imagination iſt alſo von dem poetiſchen Genie unzertrennlich: aber ſie iſt dieſes Genie nicht ſelbſt. Vor ihr her geht eine andere Kraft, die Kraft der Beobachtung*), welche mit einer dritten ausübenden verbunden ſein muß, die ich durch Klugheit des Geiſtes ausdrücken möchte, weil ſie ſich nicht ſowol auf das Beobachtete in dem Vorwurfe, als auf das Werk des Künſtlers und auf deſſen Wirkungen in dem Herzen und Ver-

*) Vgl. Lenz unten S. 76 f.

ſtande des Zuhörers oder Leſers bezieht. . . . . Dieſe drey Eigenſchaften ſind alſo der poetiſchen Illuſion beförderlich; nur bitte ich, ſie nicht für die einzigen weſentlichen des poetiſchen Genies zu halten . . . (Neudruck S. 224 f.).

Der Baumgartenſche Begriff des „Nachbildens" erſcheint dem Bibliothekar inadäquat, den der „Nachahmung der ſchönen Natur" *) läßt er gelten „als Grundſatz, nicht als Mittel", wie er ſich etwas dunkel ausdrückt. Das Cramerſche Prinzipium der „Begeiſterung" *) würde ſeiner Idee ſchon „näher kommen"; nur unterſcheidet es den Dichter nicht vom Proſaiſten. Und in bezug auf die „Erfindungskraft" faßt er ſich kurz dahin zuſammen: „— wo Genie iſt, da iſt Erfindung, da iſt Neuheit, da iſt das Original; aber nicht umgekehrt" (Neudruck S. 227 f.). Nachdem Gerſtenberg im folgenden die Konſequenzen aus ſeiner Theorie zugunſten der Epik und Lyrik („Wenn alſo irgend eine Dichtungsart, vermöge ihrer innern Natur, Poeſie iſt, ſo muß es die Epopöe und die hohe Ode ſeyn", S. 230) und zum Nachteil des Dramas — das Shakeſpeareſche ausgenommen — gezogen hat, kehrt er noch einmal zum Ausgangspunkt zurück:

„Unter den witzigen Köpfen*) gibt es Stufen; unter den dichteriſchen Genies gar keine. Ein Poet ohne großes Genie iſt gar kein Poet; er kann aber ein witziger Kopf ſeyn: daher ſagt man mit Recht,*) daß es ſeit Erſchaffung der Welt kaum zwey oder drey Poeten gegeben habe" (Neudruck S. 232).

In dieſen Zuſammenhang gehört auch ein Wort Gerſtenbergs aus dem 15. Brief (Neudruck S. 120), das an einem der Charaktere Shakeſpeares rühmt, daß er „dem Zuſchauer ein ſo fruchtbares Feld von Beobachtungen darböthe, als ob er die mannigfaltige Natur ſelbſt vor Augen hätte" *).

Erſt wenn wir ſo im Zuſammenhang überblicken, was Gerſtenberg über „Köpfe", bel eſprit, Genie, über das Element der Rezeption und das der Produktion im Weſen des Dichters, über das unerlernbare Schaffen des poetiſchen Genies zu ſagen hat, und was er im Bewußtſein der Unmöglichkeit einer ſchulgerechten Definition an Umſchreibungen zuſammenträgt, — erſt dann wird uns klar, wie ſtark Lenz von Gerſtenberg abhängig iſt. Ja, er würde nichts

*) Vgl. Lenz unten S. 76 f.

als eine Neuauflage von deſſen Gedanken geben, wenn er nicht damit ein bei Leſſing (auf deſſen Vergleich des Dichters mit der ſchaffenden Gottheit wir bereits oben hinwieſen) gefundenes Element verbunden hätte: das als „Standpunkt nehmen" wiedergegebene „mit Abſicht dichten" Leſſings. Dieſer ſchreibt nämlich im 34. Stück der Dramaturgie: „Mit Abſicht handeln iſt das, was den Menſchen über geringere Geſchöpfe erhebt; mit Abſicht dichten, mit Abſicht nachahmen, iſt das, was das Genie von den kleinen Künſtlern unterſcheidet, die nur dichten um zu dichten, nur nachahmen um nachzuahmen" (S. 327), und er nimmt damit nur eine frühere Behauptung wieder auf, die, daß „nicht das bloße Erdichten, ſondern das zweckmäßige Erdichten, einen ſchöpfriſchen Geiſt beweiſe" (32. St. S. 316). Es iſt deutlich, wie ſich der Begriff bei Lenz gleichzeitig mit der Neuwahl der Formulierung verſchoben hat. Aber ſelbſt in der neuen Form iſt die Verwandtſchaft unverkennbar.

So ergibt ſich aus der Verbindung von Gerſtenbergs und Leſſings Gedanken doch etwas poſitiv Neues und zugleich für den ſchaffenden Dichter Fruchtbares, wenn Lenz nun ausführt:

> „Wir nennen die Köpfe Genies, die alles, was ihnen vorkommt, gleich ſo durchdringen, durch und durch ſehen, daß ihre Erkenntniß denſelben Werth, Umfang, Klarheit hat, als ob ſie durch Anſchaun . . . wäre erworben worden. Legt einem ſolchen eine Sprache, mathematiſche Demonſtration, verdrehten Karakter vor, eh ihr ausgeredt habt, ſitzt das Bild in ſeiner Seele, mit allen ſeinen Verhältniſſen, Licht, Schatten, Kolorit dazu.
>
> Dieſe Köpfe werden nun zwar vortrefliche Weltweiſe . . . Zergliederer [Lieblingswort Herders], Kritiker . . . auch vortrefliche Leſer von Gedichten abgeben, allein es muß noch was dazukommen, eh' ſie ſelbſt welche machen, verſteh mich wohl, nicht nachmachen. Die Folie, Chriſtlicher Leſer! die Folie, was Horatz vivida vis ingenii, und wir Begeiſterung, Schöpfungskraft, Dichtungsvermögen, oder lieber gar nicht nennen. Den Gegenſtand zurückſpiegeln*), das iſt der Knoten, die nota diacritica des poetiſchen Genies, deren es nun freilich ſeit

*) Hamlet ſpricht den Schauſpielern gegenüber von dem Schauſpiel, „deſſen Zweck ſowohl anfangs als jetzt war und iſt, der Natur gleichſam den Spiegel vorzuhalten" (III 2 bei Baudiſſin S. 192).

Anfang der Welt mehr als sechs tausend soll gegeben haben, die aber auf Belsazers Waage [Daniel 5,27] vielleicht bis auf sechs, oder wie Sie wollen —

Denn . . . das Vermögen nachzuahmen ist nicht . . Mechanik — nicht Echo . . . . Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber . . nichts als die verfehlte Natur ist. Er nimmt Standpunkt — und dann muß er so verbinden. Man könnte sein Gemählde mit der Sache verwechseln, und der Schöpfer sieht auf ihn hinab, wie auf die kleinen Götter, die mit seinem Funken in der Brust auf den Thronen der Erde sitzen, und seinem Beyspiel gemäß eine kleine Welt erhalten" (Tieck S. 207).

Man sieht, auch Lenz kommt über die Umschreibungen nicht hinaus. Allerdings bringt er zwei Kriterien: Mit dem „den Gegenstand zurückspiegeln" hat er das Wesen des Dichters vortrefflich gezeichnet, der die beiden Elemente, Rezeption und Produktion, umfaßt und, dem Spiegel gleich, das aus der Erscheinungswelt in sich Aufgenommene zu neuem naturwahrem Leben erweckt. Nur bleibt Lenz eben beim Bild stehen, und dieses vermag nicht mit darzustellen, wie doch das vom Dichter Geschaffene, so sehr es auch den Anspruch auf Naturwahrheit erhebt und erheben kann, eben nicht die Natur selbst — das will er nicht —, ja nicht einmal ein wirkliches Abbild oder Spiegelbild der Natur ist. Das hat Lenz offenbar selbst empfunden und hat darum — allerdings völlig unvermittelt — noch ein zweites Kriterium hinzugefügt: das „Standpunkt nehmen". „Standpunkt" würde hier Lessings „mit Absicht dichten" und etwa das Fremdwort „Tendenz" wiedergeben, wenn dieses sich der jetzt vorherrschenden Deutung im Sinne einer in irgend einer Richtung beabsichtigten Wirkung auf das Publikum entkleiden und — wie früher — auf das innere, den Künstler zu seinem Sujet treibende und in der Schöpfung zum Ausdruck kommende Motiv einschränken ließe.

So würde sich also unter Verbindung beider Kriterien die Theorie Lenzens dahin zusammenfassen lassen: Das poetische Genie unterscheidet sich von dem Genie überhaupt dadurch, daß es den Gegenstand nicht bloß in sich aufnimmt, sondern auch von einem individuell gewählten Standpunkt aus, besser vielleicht, unter einem

bestimmten Gesichtspunkt, mit der Treue und der reflektierenden Gewalt des Spiegels zum andernmal wieder hervorbringt.

Diese hohe Auffassung vom Wesen und von der Aufgabe des Dichters-Schöpfers trägt alles, was Lenz, gleichviel ob in der ersten oder der zweiten Redaktion, noch zu sagen hat; immer aber — und das ist bei einer gefühlsmäßig gefundenen Definition das Natürliche — in wechselnden Ausdrücken: „Wo bleibt die Folie? ... die individuelle .. immer gleich glänzende, rückspiegelnde .. Seele?" (Tieck S. 211,20); „Apelles Kohle, von einem göttlichen Feuer geleitet, schuf wie Gott um ihr selbst willen" (S. 212,14); „Dichter, Schöpfer" (S. 212,22); „Ha aber freilich dazu gehört Gesichtspunkt*), Blick der Gottheit in die Welt." (S. 213,2); „Warum wollt ihr denn nicht auf diesem Stern stehen bleiben, und in die [vom Dichter belebte] Welt 'nabgucken" (S. 214,14); „Gott ist nur Eins in allen seinen Werken, und der Dichter muß es auch seyn, wie groß oder klein sein Wirkungskreiß immer seyn mag. Aber fort mit dem Schulmeister, der mit seinem Stäbchen einem Gott auf die Finger schlägt" (S. 214,28); „. . . . wenn er [der Dichter] nur sichere Hand hat, in der Puls der Natur schlägt, vom göttlichen Genius geführt" (S. 217,5).

Damit aber ist Lenz zu derselben Auffassung vom Wesen des Dichters gekommen, wie er sie in Goethes „Baukunst" und „Rede zum Schäkespears Tag" (vgl.: „Natur! Natur! nichts so Natur als Shakespeares Menschen. . . . Er wetteiferte mit dem Prometheus, bildete ihm Zug vor Zug seine Menschen nach . . . und dann belebte er sie alle mit dem Hauch seines Geistes . . . Hinten drein erkenn ich dass . . . aus Shakespearen die Natur weissagt" (W. A. 37, S. 133 f.), aber auch bei Herder lesen konnte, vor allem im Shakespeare-Aufsatz: Sophokles und Shakespeare „auf so verschiedenen Wegen beide Vertraute einer Gottheit . . ." (Suph. V S. 219). — „Alle [Seelen etc. im Drama] — was wir in der Hand des Weltschöpfers sind — unwißende, blinde Werkzeuge zum Ganzen Eines theatralischen Bildes, Einer Grösse habenden Begebenheit, die nur der Dichter überschauet" (S. 219 f.). — „Wie vor einem Meere von Begebenheit . . . so tritt vor seine Bühne" (S. 220). — „Eine

*) Vgl. übrigens Herder „der [Dichter-]Schöpfer gibt uns Auge und Gesichtspunkt, so groß und tief zu sehen." (Shakespeare-Aufsatz, Suph. V, S. 221.)

Welt Dramatiſcher Geſchichte, ſo groß und tief wie die Natur; aber der Schöpfer gibt uns Auge und Geſichtspunkt [Lenz!] ſo groß und tief zu ſehen!" (S. 221). — „Hier iſt kein Dichter! iſt Schöpfer! iſt Geſchichte der Welt!" (S. 223). „Schöpfer! Dichter! Dramatiſcher Gott!" (S. 227.) Und dieſe Gedanken haben für Deutſchland ihren letzten Ausgangspunkt in Youngs „Gedanken über die Originalwerke": „Deswegen hat man ſtets das Genie für etwas Göttliches gehalten" (S. 28). — „In Abſicht auf die Welt des Verſtandes iſt das Genie der Gott in uns" (S. 31). — „Dieſes Genie begeiſtert und entſteht ſelbſt aus Begeiſterung; denn das Genie ſtammt vom Himmel" (S. 35). — Betr. Addiſons Cato: Ein Shakeſpeare oder ein Otway „würden den Prometheus übertroffen und durch ihr göttliches Feuer [Lenz!] dem Stücke nicht nur das Leben, ſondern auch die Unſterblichkeit verliehen haben" (S. 78).

Lenz müßte blind geweſen ſein, wenn er nicht ſelbſt eingeſehen hätte, daß dieſer hohen, idealen Auffaſſung vom Dichterberuf gegenüber die mehr äußerliche aus den früheren Abhandlungen recht abfallen mußte. Und dieſem Bewußtſein iſt es wohl zuzurechnen, wenn er bei der Neuſchrift der Sammlung für den Druck hie und da Korrekturen und Einſchübe zugunſten ſeiner neuen Theorie anbrachte. Am deutlichſten verweiſt in die Zeit dieſer erſten Redaktion der Einſchub über Drama und Epos (Tieck S. 215,26—217,21; vgl. oben S. 33f. und S. 48).

Auch dieſer Einſchub iſt nur verſtändlich aus dem tiefen Eindruck von Goethes „Götz von Berlichingen" und als ſpezielle Anwendung der in Lenzens Rede über Götz erhobenen dramatiſchen Forderungen. Was Lenz in der prinzipellen Unterſuchung für den Dichter verlangt hat: ein kraftbegabter, ſchöpferiſch tätiger Menſch zu ſein, — das fordert er nun auch von den Helden des Dramas: daß ſie Menſchen ſeien, die in der Welt etwas geleiſtet haben, und ſo kommt er von ſelbſt zur Verherrlichung des hiſtoriſchen Dramas. Daß Lenz ſeine Ideen dabei an dem Gegenſatz von Drama und Epos entwickelt, hat ſeinen Anlaß wohl zunächſt in dem Zitat aus Ariſtoteles: „Die Epopee iſt alſo bis auf den Punkt mit der Tragödie eins, daß jede eine Nachahmung edler Handlungen mittels einer Rede iſt. Darin aber unterſchieden, daß . . . dieſe . . . nur den Umlauf einer Sonne in ſich ſchließt, da die Epopee von unbeſtimmter

Zeit ist." Wir dürfen aber wohl bereits hier den Begriff der Epopee recht weit fassen und selbst die Darstellung des Geschichtsschreibers mit einbeziehen, wie es Lenz in der späteren Schlußanmerkung selbst tut: „Da steht er wieder auf, der edle Todte, in verklärter Schöne geht er aus den Geschichtbüchern hervor" (Tieck S. 227,87). Dann aber finden wir auch hier nur den Niederschlag der Empfindungen, die Goethes Drama im Gegensatz zu der Selbstbiographie des schwäbischen Ritters erweckt hatten.

So wird der dramatische Dichter zu dem, der über das Fortleben, den Nachruhm der Helden der Geschichte entscheidet, zum „Richter der Lebendigen und der Todten" (S. 217,7), und die Bühne erscheint als der den Mäcenen und Augusten zuerst zu empfehlende Ort, sich verdient zu machen: „Da ihr im Angesicht eures ganzen Volks auf dem Theater der Welt eure Rollen spielen müßt, und sich der Nachruhm nicht bestechen läßt — wo wollt ihr euch verewigen als hier? Horatz schlug das carmen lyricum vor [d. h. Horaz verherrlichte seine großen Zeitgenossen durch die Ode], aber siehe, ich sage euch, euer Ruhm stirbt mit seinem Schall, bleibt selber nur Schall, nie in Anschauen, nie in Bewegungen des Herzens verwandelt. Cäsar ist in Rom so nie bedauert worden, als unter den Händen Shakespears" (Anm. S. 216,35). — Es ist nur eine Folge dieser Gedanken, wenn Lenz für jedes Drama zur vollen Wirkung auch die Aufführung verlangt, genau so wie er seine Rede über Götz mit der Aufforderung zu einer Darstellung, wenn auch nur durch Dilettanten, geschlossen hatte, und so preist er es als ersten Vorzug des Dramas: „Ich wollte nicht gelesen werden. Angeschaut." (Anm. S. 216,20) und ruft aus: „Welch ein herrlicherer Dank? ... als meine Ideen lebendig gemacht, realisirt zu sehen. Zu sehen das Ganze und seine Wirkung wie ich es dachte — o ihr Beförderer der Künste! ... nur Platz, unser Schauspiel aufzuführen und ihr sollt Zuschauer seyn" (Anm. S. 216,27).

Die zweite Redaktion der ‚Anmerkungen übers Theater'.

So hatte Lenz aus seiner unter dem Eindruck von Goethes, Herders und Gerstenbergs Schriften veränderten Gesamtanschauung sowohl in bezug auf den dramatischen Dichter als auch in bezug auf seine Schöpfung, das Drama selbst, die positiven Konsequenzen gezogen; und in der umgearbeiteten Gestalt und eingeleitet durch den rasch hingeworfenen und auf grundlegende Ideen verzichtenden

historischen Überblick wäre die Sammlung recht wohl geeignet gewesen, noch im Jahre 1773 als ‚Anmerkungen übers Theater' dem literarischen Publikum übergeben zu werden.

Daß Lenz damals wirklich die Absicht der Veröffentlichung hatte, darauf deutet ja auch die Entgleisung „Christlicher Leser!" in der Überarbeitung der prinzipiellen Untersuchung hin. Nun aber behielt er die druckfertige Schrift trotzdem noch fast ein Jahr zurück, und als er sie dann doch herausgab, hatten die ‚Anmerkungen übers Theater' ein ganz anderes Gesicht bekommen. Dafür, insbesondere für den Entschluß zu einer zweiten Redaktion, bedarf es einer Erklärung.

Wie wir gefunden haben (S. 24), ist die endgültige Überarbeitung das Produkt einer gewissen, angesichts der Veröffentlichung auftauchenden Furcht vor dem in Aristoteles angegriffenen Hamburger Dramaturgen. Von einer solchen Besorgnis weiß die erste Redaktion noch nichts. Sie müßte aber irgendeinen Niederschlag davon erkennen lassen, wenn Lenz damals schon das Gefühl gehabt hätte, respektlos gewesen zu sein. Hatte sich also zur Zeit der ersten Redaktion Lenzens Stellung zu Aristoteles noch nicht gewandelt, dann ist unerfindlich, warum er die für den Druck doch abgeschlossene und in seinem Sinne vollkommene Sammlung nicht unter die Presse gab. Denn auch der Hinweis auf eine bald nachher einsetzende innere Umbildung von Lenzens Anschauung erklärt nur, daß der ersten eine zweite Bearbeitung folgte, nicht aber, daß zu dieser Zeit das Manuskript noch in Lenzens Händen war. So bleibt uns nur eine Möglichkeit übrig: die Annahme einer Beeinflussung von außen her. Lenz muß nach Abschluß der Anmerkungen von dritter Seite auf die Gefährlichkeit einer Aristoteles-Polemik aufmerksam gemacht worden sein.

Als solch ein getreuer Warner käme für Straßburg höchstens Salzmann in Betracht, der einzige, dessen Urteil unseres Wissens sich Lenz unterwarf. Aber gerade bei ihm wäre es auffallend, daß er den Plan der Veröffentlichung nicht schon vor der ersten Redaktion gekannt haben sollte. Und so bleibt nur noch einer übrig, der für Lenz eine Autorität bedeutet: Goethe.

Auf Goethe führt auch noch eine zweite Erwägung. Wie aus dem Briefe Goethes an Salzmann vom 6. März 1773 (W. A. Br. II. S. 65 ff.) und aus dem Vergleich der gedruckten Plautinen mit ihren ersten Fassungen (von Weinhold im Dramatischen Nachlaß mitgeteilt,

vgl. dort S. 11) hervorgeht, schickte Lenz seine Lustspiele nach Plautus an Goethe; dieser antwortete ihm mit einer Reihe von Ratschlägen, auf Grund deren Lenz die Stücke umarbeitete und sie dann Goethe zur Drucklegung wieder zuschickte. So kam es, daß die bereits Anfang 1773 fertigen Dramen erst im folgenden Jahre in den Buchhandel kamen. Nun wissen wir, daß auch die ‚Anmerkungen übers Theater' durch Goethe zum Druck vermittelt und 1774 veröffentlicht wurden; unsere bisherigen Untersuchungen haben ergeben, daß sie gleichfalls bereits 1773 einmal fertig gewesen sind, und daß sich zwischen vorläufigen Abschluß und Druck eine nochmalige Umarbeitung einschiebt. So ist die Vermutung nicht von der Hand zu weisen, daß auch hier Goethes Rat mitgewirkt hat. Und dafür soll sich auch ein äußeres Zeugnis finden*).

Demnach haben wir uns den Hergang etwa folgendermaßen vorzustellen: Als Lenz seine ‚Anmerkungen' abgeschlossen hatte, sandte er sie, wie vorher die Plautinen, an Goethe, damit dieser sie begutachtete und eventuell sofort zum Druck beförderte. Goethe, der selbst mit Lessing nicht ganz einverstanden war, ihm aber doch hohe Achtung zollte, stimmte den ‚Anmerkungen' im allgemeinen zu und nahm nur Anstoß an der übertreibenden Polemik gegen Aristoteles. Er sandte daraufhin die ‚Anmerkungen' an ihren Verfasser zurück und riet diesem, wohl in einem Begleitschreiben, um der möglichen unangenehmen Folgen willen die stärksten Angriffe gegen den Schützling Lessings zu mildern. Lenz ging darauf ein und entschloß sich zu einer durchgehenden Korrektur, der zweiten Redaktion.

Diese zweite Redaktion leitete Lenz damit ein, daß er in raschem Zuge einen Nachtrag, die von uns sogenannte Schlußanmerkung, zu Papier brachte (s. oben S. 27 f. und S. 47 f.).

Die für die Rechtfertigung des Aristoteles maßgebenden Gesichtspunkte fand er fertig ausgesprochen in Herders Shakespeare-Aufsatz vor, und er schrieb dabei so sehr unter dem Eindruck seines größeren Vorbilds, daß er mit den Grundgedanken auch den ganzen Aufbau, ja selbst stilistische Einzelheiten herübernahm, so daß wir

*) Der Einwand, daß Goethe von einer solchen Mitwirkung nichts berichtet, verliert dadurch seine Kraft, daß Goethe ja auch von seinem Einfluß auf die Umgestaltung der Plautinen, der tiefgreifend genug war, schweigt. Goethes eigener Widerspruch betrifft nur die in der Vorrede gemachten Angaben.

diese Anmerkung als eine verkleinerte, zum Teil erweiterte Nachbildung von Herders Aufsatz bezeichnen durften.

Inwiefern Lenz in seinem Urteil über Aristoteles von Herder abhängig ist, darauf haben wir bereits hingewiesen. An dieser Stelle handelt es sich darum, zu zeigen, inwiefern auch die von Lenz selbständig weitergebildeten Gedanken auf Herder fußen.

Herders Ziel war, Shakespeare „weder zu entschuldigen, noch zu verleumden", sondern ihn „zu erklären, zu fühlen, wie er ist, zu nützen und — wo möglich! — uns Deutschen herzustellen", und er tut dies, indem er sowohl das griechische wie das moderne, d. h. für ihn das Drama Shakespeares, aus ihrer Entstehungszeit heraus zu erklären unternimmt:

> „In Griechenland entstand das Drama, wie es in Norden nicht entstehen konnte. In Griechenland wars, was es in Norden nicht seyn kann. In Norden ists also nicht und darf nicht seyn, was es in Griechenland gewesen. Also, Sophokles Drama und Shakespears Drama sind zwei Dinge, die in gewißem Betracht kaum den Namen gemein haben ... (Suph. V S. 209 f.).
>
> Tretet in die Kindheit der damaligen Zeit zurück: Simplicität der Fabel lag würklich so sehr in dem, was Handlung der Vorzeit, der Republik, des Vaterlandes, der Religion, was Heldenhandlung hieß, daß der Dichter eher Mühe hatte, in dieser einfältigen Grösse Theile zu entdecken ... als sie gewaltsam zu sondern ... (S. 210 f.).
>
> Wie sich Alles in der Welt ändert: so mußte sich auch die Natur ändern, die eigentlich das Griechische Drama schuf. Weltverfaßung, Sitten, Stand der Republiken, Tradition der Heldenzeit, Glaube, selbst Musik, Ausdruck, Maas der Illusion wandelte... Man konnte zwar das Uralte, oder gar von andern Nationen ein Fremdes herbeiholen, und nach der gegebnen Manier bekleiden: das alles tat nicht die Würkung: ... folglich wars auch nich[t] ... das Ding mehr. Puppe, Nachbild, Affe ... [das französische Theater] (S. 213).
>
> Laßet uns also ein Volk setzen, das ... Lust hätte ... selbst lieber sein Drama zu erfinden ... Es wird sich, wo möglich, sein Drama nach seiner Geschichte, nach Zeitgeist, Sitten, Meinungen, Sprache, Nationalvorurtheilen, Traditionen und Liebhabereien ... erfinden — und das Erfundne wird Drama seyn,

wenn es bei dieſem Volk Dramatiſchen Zweck erreicht. Man ſieht, wir ſind bei den toto divisis ab orbe Britannis und ihrem großen Shakeſpear (S. 217).

Eben da iſt alſo Shakeſpear Sophokles Bruder, wo er ihm dem Anſchein nach ſo unähnlich iſt, um im Innern, ganz wie Er, zu ſeyn . . . Sophokles blieb der Natur treu, da er Eine Handlung Eines Orts und Einer Zeit bearbeitete: Shakeſpear konnt ihr allein treu bleiben, wenn er ſeine Weltbegebenheit und Menſchenſchickſal durch alle Örter und Zeiten wälzte, wo ſie — nun, wo ſie geſchehen [ſind] . . ." (S. 225 f.).

Und auf dieſer Grundlage erhebt ſich nun das gewaltige Bild des „nordiſchen" dramatiſchen Schöpfers, deſſen Werke Herder in ihrer Bedeutung als rieſenhafte Weltganze zu würdigen verſucht, ſo „Macbeth" als das unnennbare Ganze einer „Schickſals-, Königsmords- und Zauberwelt" (S. 224) und „Lear" als alles zuſammenſchließend zu einem „Vater- und Kinder-, Königs- und Narren- und Bettler- und Elend-Ganzen . . ., wo Örter, Zeiten, Umſtände, ſelbſt, möchte ich ſagen, die heidniſche Schickſals- und Sternenphiloſophie . . . ſo zu dieſem Ganzen gehören, daß ich nichts verändern, verſetzen . . . könnte" (S. 221).

Aber der Nachdruck, den Lenz bei ſeinen Ausführungen auf die Begriffe der Religion und des Schickſals legt, deſſen er weniger bei Shakeſpeare als bei den Griechen gedenkt, nötigt uns, noch zwei andere Männer ſprechen zu laſſen, deren zunächſt nur nebenbei geäußerte Gedanken doch vielleicht bei der Entwicklung von Lenzens Ideenreihen mitwirkend geweſen ſind:

Gerſtenberg macht im 14. Literaturbrief (S. 112) folgende „kurze Anmerkung":

„Die weſentlichſte Haupt-Abſicht einer griechiſchen Tragödie war, wie Sie wiſſen, Leidenſchaften zu erregen . . . Dazu kam . . . die unzertrennliche Idee der Religion, die das, was bey uns bloß amüſirt, zur gottesdienſtlichen Handlung machte, woran der Zuſchauer gerade ſo viel Anteil nahm, als der Acteur."

Und Leſſing bemerkt im 74. Stück (S. 98), als er bei der Beſprechung des „Trauerſpiels des Herrn Weiß [sic!] ‚Richard der Dritte'" auf die Erörterung der Begriffe Mitleid und Schrecken gekommen iſt:

„Aber dieſes Schrecken iſt ſo wenig eine von den Abſichten des Trauerſpiels, daß es vielmehr die alten Dichter auf alle Weiſe zu mindern ſuchten, wenn ihre Perſonen irgendein großes Verbrechen begehen mußten. Sie ſchoben öfters lieber die Schuld auf das Schickſal, machten das Verbrechen lieber zu einem Verhängniſſe einer rächenden Gottheit, verwandelten lieber den freyen Menſchen in eine Maſchine: ehe ſie uns bey der gräßlichen Idee wollten verweilen laſſen, daß der Menſch von Natur einer ſolchen Verderbniß fähig ſey."

Die Kombination von Herders Forderung, den Dichter aus ſeinen Zeitverhältniſſen, ſeinem Milieu heraus zu verſtehen und zu würdigen, und von Gerſtenberg-Leſſings Betonung des engen Zuſammenhangs des griechiſchen Dramas mit der antiken Religion, insbeſondere dem Schickſalsglauben, ergibt ohne weiteres den Unterbau für Lenzens Theorie.

Als Ausgangspunkt — wir müſſen auch hier den Gedankengang rekonſtruieren — dürfen wir dabei wohl die Behauptung Lenzens betrachten: „Von jeher und zu allen Zeiten ſind die Empfindungen, Gemütsbewegungen und Leidenſchaften der Menſchen auf ihre Religionsbegriffe gepfropfet" (Tieck, S. 226,4). Daraus haben wir in Lenzens Sinn die Folgerung zu ziehen: Auch das Drama, das es ja mit Empfindungen, Gemütsbewegungen und Leidenſchaften zu tun hat, iſt ein Ausfluß der jeweiligen Religionsbegriffe, d. h. der Weltanſchauung.

Aus dieſem Grunde iſt einmal das antike Drama aus der damals geltenden Weltanſchauung zu begreifen, und dann dürfen und müſſen wir in bezug auf die Gegenwart, „unſern Religionsbegriffen und ganzen Art zu denken und zu handeln analog, die Gränzen unſers Trauerſpiels richtiger abſtecken, als bisher geſchehen" (Tieck S. 226,32).

Das Griechentum ſtand unter der Herrſchaft des Glaubens an ein Schickſal. „Es war Gottesdienſt, die furchtbare Gewalt des Schickſals anzuerkennen", Ruchloſigkeit dagegen, „wenn ſie Begebenheiten aus den Charakteren berechneten". Darum hatte das Trauerſpiel, deſſen Urſprung ja Gottesdienſt iſt, als Hauptempfindung „blinde und knechtiſche Furcht vor den Göttern" zu erregen (S. 225,31, 29, 36). Es war alſo das Mittel, „merkwürdige Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen" (S. 227,12). Und Ariſtoteles hatte ein Recht, zu ſagen: secundum autem sunt mores (S. 225,38).

Dementsprechend haben wir für die Gegenwart „den Volksgeschmack der Vorzeit und unsers Vaterlandes zu Rathe [zu] ziehen" (S. 226,86), der nun geradezu das Gegenteil des griechischen ist. Für unser gegenwärtiges Gefühl ist der Mensch nicht lediglich Produkt eines allgewaltigen Schicksals, vielmehr der Mensch schafft sich sein Schicksal selbst: Der Mensch, die „Person", ist „Schöpfer ihrer Begebenheiten" (S. 227,7), und „der Held allein ist der Schlüssel zu seinen Schicksalen" (S. 228,12).

Man bemerkt, wie Lenz hier Herder verläßt, in dessen Betrachtung der Shakespeare-Dramen als „Weltganze" das Individuum geradezu untergeht, und wie an Stelle dessen sich die kraftstrotzende und sich selbst fühlende Persönlichkeit des Götz geltend macht. Der Mensch, „der seine selbständige Existenz, den Funken von Gott", fühlt, der weiß, daß „unsre handelnde Kraft nicht eher ruhe, nicht eher ablasse zu wirken, zu regen, zu toben, als bis sie uns Freiheit um uns her verschafft, Platz zu handeln" — dieser Mensch, den die Abhandlung über Götz gepredigt (s. oben S. 68 f.), den die erste Redaktion für den dramatischen Dichter, dann aber auch schon einmal für den dramatischen Helden (oben S. 71 f., 79 f.) in Anspruch genommen hatte, dieser Mensch steht hier ganz im Mittelpunkt: „Das Trauerspiel bey uns . . . [ist] das Mittel . . ., merkwürdige Personen . . . auf die Nachwelt zu bringen" (Tieck S. 227,11). „Die Hauptempfindung, welche erregt werden . . . [soll, ist] Hochachtung für den Helden" (S. 225,85).

Die Musterbeispiele geben ihm hier die „historischen Stücke Shakespeares", d. h. die Stücke, die Gerstenberg seinerzeit im 14. Brief (S. 114) als „Charakterstücke" klassifizieren wollte. Lenz kann sich zu dieser Benennung nicht recht entschließen. Er hat auch recht; denn seine frühere Definition des Charakters als „der kenntliche Umriß eines Menschen auf der Bühne" (Tieck S. 210,6) ist hier viel zu matt und zu eng. Hier handelt es sich um den ganzen Menschen, und zu dem gehören auch die Auswirkungen seiner Persönlichkeit in Handlungen und Schicksalen: „die Person mit all ihren Nebenpersonen, Interesse, Leidenschaften, Handlungen (S. 227,15). Sollten wir ihnen [den Helden] nicht mit Freuden nach Alexandrien, nach Rom, in alle Vorfallenheiten ihres Lebens folgen . . .? Habt ihr nicht Lust, ihnen zuzusehen . . .? In jeder ihrer kleinsten Handlungen, Schicksalswechsel und Lebensstössen. In ihrer immer regen Gegenwürkung und Geistesgrösse?" (S. 227,41).

Kurz — die Tragödie hat uns den Helden vorzuführen („vorzustellen"), der wirklich und wie er wirklich gelebt hat: „Die Mumie des alten Helden, die der Biograph einsalbt und spezereyt, in die der Poet seinen Geist haucht. Da steht er wieder auf, der edle Todte, in verklärter Schöne geht er aus den Geschichtbüchern hervor und lebt mit uns zum andernmahle" (S. 227,35).

Damit ist das geschichtliche Trauerspiel als das Trauerspiel auf den Schild erhoben, und wir verstehen das, wenn wir auch hier Götz von Berlichingen, den zuletzt auferstandenen großen Toten, zitieren.

Nun läßt sich aber doch nicht leugnen, daß ein Drama auch bloß durch seine „Begebenheiten" zu fesseln vermag. Und da hilft sich nun Lenz, indem er nach bewährter Methode das Unbequeme der Gattung zuweist, die ihn weniger interessiert, der Komödie.

„Die Hauptempfindung in der Komödie ist immer die Begebenheit". „In der Komödie aber gehe ich von den Handlungen aus, und lasse Personen Theil dran nehmen welche ich will" (S. 228,32). Dabei muß sich nun allerdings der Begriff der Begebenheit eine zunehmende Umbildung gefallen lassen, bis er dem entspricht, was uns wirklich in der Komödie interessiert: „Bey der geringfügigsten, drollichten, possirlichen, unerwarteten Begebenheit im gemeinen Leben rufen die Blaffer . . . Komödie!" (S. 227,1). Später wechselt sogar der Name: „Meiner Meynung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie eine Sache . . . Eine Misheurath, ein Fündling, irgend eine Grille eines seltsamen Kopfs". „Die artigen Erfolge, Wirkungen, Gegenwirkungen, ein Kreiß herumgezogen, der sich um eine Hauptidee dreht — und es ist eine Komödie" (S. 228,14, 25).

Indessen — wir dürfen der Theorie von der Komödie nicht prinzipielle Bedeutung geben. Sie dient nur als Staffage für die Theorie von der Tragödie, und kommt so wenig aus der Tiefe, daß sie Lenz nicht einmal zur Überleitung zu Shakespeares Lustspiel benutzt.

Lenzens Arbeit beschränkte sich nun keineswegs auf die Abfassung der Schlußanmerkung. Die Angriffe auf Aristoteles müssen doch zu scharf, zu verletzend gewesen sein, als daß sie nicht einer durchgehenden Korrektur bedurft hätten.

Diese zweite Redaktion ließ jedoch, soweit sich ersehen läßt, den wesentlichen Bestand sowie die einmal gewählte Reihenfolge der ‚Anmerkungen' unberührt. Tiefere Eingriffe beobachten wir nur in den beiden mittleren Partien, die die Theorie vom Drama und von den drei Einheiten an der Hand von Aristotteleszitaten kritisieren (Tieck S. 209—215). Im übrigen scheint selbst der Wortlaut unverändert geblieben zu sein. Vielleicht stellen wir uns das Verfahren Lenzens am besten so vor, daß wir annehmen, Lenz habe aus dem druckfertigen Stoß der Manuskriptblätter einige herausgenommen und umgeschrieben, habe ihm andere neu hinzugefügt und wieder andere gänzlich vernichtet. Das Neugeschriebene läßt sich aus der ihm zugrunde liegenden Tendenz erkennen, das Weggefallene läßt sich nur noch aus den hie und da sichtbaren Lücken ahnen (s. oben S. 48).

Inwieweit Lenz auf Grund seiner in der Schlußanmerkung formulierten Anschauungen über Aristoteles und den Unterschied des antiken und des modernen Dramas die früheren Behauptungen modifizierte, braucht hier nicht mehr im einzelnen nachgewiesen zu werden: Es geht aus der oben (S. 20ff.) gegebenen Zusammenstellung von selbst hervor. Als Beispiel führen wir hier nur an: „Was können wir dafür, daß wir an abgerissenen Handlungen kein Vergnügen mehr finden, sondern . . . daß wir den Menschen sehen wollen, wo jene nur das unwandelbare Schicksal und seine geheimen Einflüsse sahen" (Tieck S. 214,40 f.), und als Beleg für die Umbildung des Begriffs vom Charakter: „Es ist die Rede von Charakteren, die sich ihre Begebenheiten erschaffen, die selbstständig und unveränderlich die ganze grosse Maschine selbst drehen, ohne die Gottheiten in den Wolken anders nötig zu haben, als wenn sie wollen zu Zuschauern, nicht von Bildern, von Marionettenpuppen — von Menschen" (Tieck S. 212,87 f.).

Auch darauf ist bereits oben (S. 40 f.) hingewiesen worden, daß Lenz die die Erörterung über das Wesen des Dramas einleitende Entscheidungsfrage: „Was ist Hauptgegenstand der Nachahmung: der Charakter oder die Handlung?" jetzt durch die der neuen Theorie mehr entsprechende Gegenüberstellung von „der Mensch? oder das Schicksal des Menschen?" (Tieck S. 209,14) ersetzte.

Nur eins möchte hier noch besonders hervorgehoben werden: die Bemühungen Lenzens um die „Einheit" im Drama.

Schon Herder hatte darnach gestrebt, die Stücke Shakespeares, der „seine Weltbegebenheit und Menschenschicksal durch alle Örter und Zeiten wälzte", als ungeheure „Ganze" zu fassen, aber die Einheit selbst zu definieren, mußte er sich außerstande erklären:

> „Hätte ich doch Worte dazu, um die einzelne Hauptempfindung, die also jedes Stück beherrscht, und wie eine Weltseele durchströmt, zu bemerken. Wie es doch in Othello würklich mit zu dem Stücke gehört, so selbst das Nachtsuchen wie die fabelhafte Wunderliebe, die Seefahrt, der Seesturm, wie die brausende Leidenschaft Othellos, ... wäre es möglich, doch das in Worte zu faßen, wie das Alles zu Einer Welt der Trauerbegebenheit lebendig und innig gehöre — aber es ist nicht möglich." (Suph. V, S. 224 f.)

Goethe hatte in seiner Rede „Zum Schäkespears Tag" gleichfalls versucht, das Zentrum zu finden, von dem aus sich alle Einzelheiten, Nebenhandlungen, Ort- und Zeitveränderungen motivieren lassen. Seine Definition von Shakespeares Theater als „schöner Raritäten-Kasten, in dem die Geschichte der Welt vor unsern Augen an dem unsichtbaren Faden der Zeit vorbeywallt" scheint ein solches Prinzip zunächst ausschließen zu wollen. Aber er fährt augenblicklich fort:

> „Seine Plane sind, nach dem gemeinen Styl zu reden, keine Plane, aber seine Stücke, drehen sich alle um den geheimen Punkt (den noch kein Philosoph gesehen und bestimmt hat), in dem das Eigenthümliche unsres Ich's, die prätendirte Freyheit unsres Willens, mit dem notwendigen Gang des Ganzen zusammenstösst." (W. A. 37, S. 133.)

Wie Lenz in der ursprünglichen Anmerkung über die Theorie von den drei Einheiten die „Einheit" definiert hat und ob er überhaupt eine Definition gegeben hat, wissen wir nicht. Das Wahrscheinlichste ist wohl, daß er zunächst überhaupt nicht positiv, sondern nur abweisend gesprochen hat. So wenigstens wäre zu erklären, daß er sich noch bei der ersten Redaktion durchaus tastend bewegt:

> „Und was heissen denn nun drey Einheiten . . .? Ist es nicht die eine, die wir bey allen Gegenständen der Erkenntniß suchen, die eine, die uns den Gesichtspunkt gibt, aus dem wir das Ganze umfangen und überschauen können? . . . Hundert

Einheiten will ich euch angeben, die alle immer doch die eine bleiben . . Der Dichter und das Publikum müssen die eine Einheit fühlen aber nicht klassifiziren. Gott ist nur Eins in allen seinen Werken, und der Dichter muß es auch seyn, wie groß oder klein sein Wirkungskreiß auch immer seyn mag." (Tieck S. 213,88 f., vgl. oben S. 39.)

Wenn man auch anfangs mit Max Halbe von der Einheit des „Überblicks" sprechen könnte, so ist doch festzustellen, daß dieser Begriff selbst von Lenz eben nicht gefunden worden ist, ja daß das dazu Stimmende durch das folgende sofort wieder verwischt wird, bis zuletzt die Einheit weniger ins Drama als in die Persönlichkeit des schaffenden Dichters verlegt zu sein scheint.

Einen anderen Versuch macht die Schlußanmerkung. Lenz betont da, daß der Dichter nur auftritt, seinem Publikum „einen Menschen zu zeigen, nicht eine Viertelstunde". Und — wir befinden uns in dem Jahre, wo man in Frankfurt Hans-Sachsisch zu dichten begann — unter Hinweis auf Hans Sachs führt er das weiter aus:

„Daher führen uns unsere ältesten Schauspieldichter oft in einem Akt ohne Anstoß durch verschiedene Jahre fort, sie wollen uns die ganze Person in allen ihren Verhältnissen zeigen, ja Hanns Sachse findt . . . [nicht einmal] Bedenklichkeiten drin, seine geduldige Griselda in einem Auftritte freyen, heyraten, schwanger werden und gebähren zu lassen." „Und war sie todt, so schloß das Stück, es müßte denn noch ihr Tod Würkungen veranlaßt haben, die auf die Person ein noch helleres Licht zurückwürfen" (Tieck S. 227,19, 16). *)

Diese Definition, die die Einheit in der dramatischen Person, dem Helden, dem Menschen findet, behält auch die Schlußredaktion bei:

---

*) Vielleicht dachte Lenz dabei an Voltaires Erörterungen über die drei Einheiten in der Préface zum Oedipe, wo es u. a. heißt: „Je ne suis point venu à la comédie pour entendre l'histoire d'un héros mais pour voir un seul événement" (Oeuvres II, S. 50). Vgl. auch das von Morf aus dem „Essai sur la poésie" zitierte: Ces [Shakespeares] pièces sont des monstres en tragédie. Il y en a qui durent plusieurs années. On y baptise au premier acte le héros qui meurt de vieillesse au cinquième." („Die Cäsartragödien Voltaires u. Shakespeares". Ztschr. f. neufrz. Spr. u. Litt. X, S. 215.)

„Bey uns iſts die Reihe von Handlungen, die wie Donnerſchläge aufeinander folgen, eine die andere ſtützen und heben, in ein groſſes Ganze zuſammenflieſſen müſſen, das hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht, als die Hauptperſon, wie ſie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorſticht.“ (S. 214,84).

Daß Lenz aber auch mit dieſem Ergebnis noch nicht zufrieden war, das wird ſeine weitere Entwicklung lehren.

Die Veröffentlichung der ‚Anmerkungen übers Theater' und ihre Folgen.

So, verändert nach Form und Inhalt, vermehrt — jetzt erst oder bereits bei der ersten Redaktion (oben S. 70) — um die lange schon vorliegende und der gelegentlichen Veröffentlichung harrende Übersetzung von Shakespeares „Love's labour's lost" und verbunden mit ihr durch eine kurze, wegen ihrer Geschlossenheit und der relativ geringen Beziehung zu dem Liebesspiel wohl ursprünglich für einen anderen Zusammenhang geschriebene Charakteristik Shakespeares (oben S. 40): so kamen die ‚Anmerkungen übers Theater' unter die Presse.

Vorausgeschickt war ein Vorwort, das den Stil und wohl auch die Gedankenordnung als das „erste ungehemmte Räsonnement eines unparteyschen Dilettanten" bescheiden-stolz hinzustellen und damit auch zu motivieren sucht, und das gleichzeitig den in den ‚Anmerkungen' vereinigten Aufstellungen die Selbständigkeit, aber auch die Priorität gegenüber den Veröffentlichungen Herders und Goethes wahren soll. Was dabei die Erwähnung von Goethes „Götz" anbelangt, so hat diese nur dann einen Sinn, wenn sie ausdrücken soll, daß Lenz zuerst die Prinzipien vertreten hat, nach denen Goethe seinen der Geschichte entlehnten Stoff gestaltet hat. Eine solche Behauptung ist aber nach allem, was wir über die Entstehung der ‚Anmerkungen übers Theater' haben ermitteln können, eine Irreführung des Publikums, eine Lüge. Alle bedeutsamen und wirklich fruchtbaren Aufstellungen über das Wesen des Dichters, des historischen Dramas und des dramatischen Helden sind nicht vorher, sondern erst auf Grund der Theorien Herders und des praktischen Beispiels in

Goethes „Götz" niedergeschrieben worden. Eine andere Frage ist es allerdings, inwieweit die Behauptung des Vorworts im Bewußtsein Lenzens eine Lüge war.

Dabei müssen wir bedenken, daß die Grundtendenz aller hier vereinigten Arbeiten lautete: Zerstörung des Aristotelischen „Brettergerüstes" und Kampf für Shakespeare und damit für die Schaffensfreiheit des dramatischen Dichters überhaupt. Diese Tendenz hat aber ihren kräftigsten Ausdruck in den ursprünglichen Anmerkungen, in der über das Drama und der über die drei Einheiten, erhalten. Das Spätere, insbesondere die Schlußanmerkung samt der zweiten Redaktion, konnte für Lenz nichts anderes sein, als eine dem empfindlichen Teil des Publikums zugestandene, ihn selbst aber demütigende Abschwächung. Er hat es auch so empfunden, wie wir noch sehen werden. Wenn ihm aber die ursprüngliche Einseitigkeit wertvoller war als die spätere Objektivität, dann dürfen wir der Datierung eine gewisse Berechtigung nicht versagen. Denn der Grundstock der ‚Anmerkungen' gehört allem Vermuten nach in den Winter 1771/72. Noch mehr aber wäre Lenz entschuldigt, wenn die Vorrede in dieser oder ähnlicher Form bereits die erste Redaktion begleitet hätte. Und das ist wohl möglich, denn bereits diese war ja zur Veröffentlichung bestimmt. Dann würde die Angabe für zwei Drittel oder gar drei Viertel der Arbeit zutreffen. Aber auch dann noch bedeutet sie eine Verschleierung des Tatsächlichen.

Und nun die ‚Anmerkungen' selbst — was war aus ihnen in der langen Zeit der Entstehung geworden, in welcher Gestalt traten sie vors Publikum?

Eine Reihe kleiner Abhandlungen, im Verlauf von drei bis vier Jahren zu verschiedenen Gelegenheiten und für verschiedene Zwecke geschrieben, teilweise für einen engen Kreis persönlich Bekannter, teils für die breite Öffentlichkeit bestimmt, erst lediglich aneinandergereiht, dann aneinander, zuletzt ineinander geschoben, wesentlicher Stücke, insbesondere der Einleitungen und der Schlußteile beraubt, dafür vermehrt um Einschübe und Abschweifungen, reich an Lücken, reich an Rissen und Nähten, und diese wieder teils ohne Scheu sichtbar gelassen, teils sorgfältig verdeckt, teils aber auch in genialer Leichtfertigkeit nur zusammengezogen durch eine kühne Redewendung, durch ein frappierendes Bild, durch ein billiges Witzchen, die alle dem ohnehin beweglichen, mit Bildern, Kontrasten und sonstigem rhetorischen Flitter überladenen Stil etwas Sprung-

haftes, Flatterhaftes, clownartig Karikierendes geben — so boten sich die ‚Anmerkungen übers Theater' dem Leser dar.

Und der Form entsprach der Inhalt: Gedankenreihen, die ursprünglich so gut wie nichts miteinander zu tun gehabt haben, stehen unvermittelt nebeneinander, nur gebunden durch ihre gemeinsame Beziehung auf das Theater. Ideen, die aus inneren Motiven wie unter äußeren Einflüssen eine Wandlung, zum Teil sogar eine Verkehrung ins Gegenteil durchgemacht haben, wechseln in ihren früheren und späteren Gestaltungen ab. Halbwegs logische Zusammenhänge sind gewaltsam zersprengt, dafür sind Verknüpfungen hergestellt, die den, der in allem Sinn zu suchen sich verpflichtet fühlt, nur narren. Heterogene Elemente sollen sich vertragen, Altes und Neues, Triviales und Tiefstgefühltes, barocke Einfälle und dauernd wertvolle Ideen drängen sich in bunter Folge und zeitigen als Ergebnis ein Gewirr von Genie und Unsinn, aus dem der Leser nach dem ersten, ja selbst nach dem zweiten Eindruck kaum mehr behält als die beiden Imperative: Fort mit Aristoteles, den Franzosen und ihrem ganzen Regelwerk! und: Platz für den Dichter und seinen Helden, den Menschen! — und das auch nur, wenn er mit Lenz fühlt oder ihm wenigstens wohl will; denn sonst wirft er das Buch beiseite, so wie der Unmusikalische nach einem Konzert der Modernsten die Tür ins Schloß wirft: das Trommelfell zerhämmert von Geräuschen, das Hirn schlaff vom Suchen nach Grundton und Melodie.

Wenn aber bereits wir, die wir nach dem Enthusiasmus des jüngsten Deutschland*) mehr von literar-historischen Interessen geleitet und also kälter an sie herantreten, zwiespältig berührt werden und sie der wundervollen Ideen wegen für genial, um ihrer bizarren Form willen für unsinnig erklären möchten — um wieviel mehr muß dann der Eindruck der ‚Anmerkungen übers Theater' auf die Mitwelt verschieden gewesen sein! Und so finden wir denn auch beim Durchblättern der damaligen Zeitschriften alle nur möglichen Arten der Zustimmung und Abneigung, von dem eisigen Schweigen

*) Vgl. insbesondere Max Halbe, „Der Dramatiker Reinhold Lenz. Zu seinem hundertjährigen Todestage" („Gesellschaft", hrsggb. von Conrad 1892, II, 586 ff.): „Die kühne Ketzerei eines Frevlers und Auflehners wider uraltes ästhetisches Recht und Gesetz . . . Der Morgenruf einer neuen Zeit . . . Wer wollte sich getrauen, zu unterscheiden, ward dies Anno 1770 geschrieben oder 120 Jahre später? Das große Gesetz von der ewigen Widerkunft! . . ."

der dem gedankenklaren gesunden Menschenverstand huldigenden Bibliotheken angefangen über den zerpflückenden Spott Wielands hinweg bis zur achtungsvollen Anerkennung als eines Goetheschen Produktes und bis zur begeisterten Huldigung seitens der „Frankfurter gelehrten Anzeigen" (s. oben S. 1 ff). Fruchtbar aber wirkten die ‚Anmerkungen' nur in den Kreisen, die der letztgenannten Zeitschrift — sei es persönlich, sei es nur durch die Verwandtschaft der Gesinnung — nahe standen, d. h. in der jüngsten Generation. Diese, die das Tageshelle, das Verstandesmäßig-Nüchterne haßte, bei der noch alles Gefühl war, das nach Gestalt und Form rang: sie fand in den ‚Anmerkungen', die selbst mehr Gefühl als Gedanke waren, den lebenswarmen, ideenreichen und zum Schaffen anregenden Ausdruck für das von ihr nur Geahnte und Gewollte, vor allem aber den jugendlich-sieghaften Kampf gegen alle Kunstregelschranken und für geniale Schaffensfreiheit. Und so ist es gekommen, daß die ‚Anmerkungen übers Theater' neben dem praktischen Beispiel des „Götz" und mehr noch als Herders Blätter, auf denen beiden sie fußen, die Grundlage für die nächste Entwicklung des deutschen Dramas geworden sind, die Dramaturgie, nach der die Stürmer und Dränger schufen.

Gerade aber die wilde Genialität, mit der die produzierten, die sich auf die Prinzipien von Lenzens ‚Anmerkungen' berufen konnten, war für den, der den Weg frei gemacht hatte, doch der Anlaß, nach Grenzen, nach Kriterien für das allein Wertvolle zu suchen. Zwar die Polemik gegen Regelzwang und Kunstrichterei bleibt, und noch in der „Verteidigung des Herrn W. gegen die Wolken" betont Lenz: „Seitab vom Rosengebahnten Wege herzhaft auf Dornen zu treten, die uns zum Glück eines Halbgotts führen, ... ist und muß unser wahres Kriegsgeschrey sein" (Neudr. S. 25). Und wie hier, so nimmt er auch sonst für den genialen Menschen wie für den genialen Dichter die Verwandtschaft mit dem Schöpfergott in Anspruch, und als sein Typus erscheint auch in Zukunft Shakespeare. An ihn und seinen König Lear muß er denken, wenn er in dem Gemäuer des verfallenen Hochburger Schlosses herumstreift (Tieck III S. 192 ff.), und es drängt ihn da, den großen Briten einmal, nicht gegen Feinde wie Voltaire, dessen Schmähbrief an die Akademie ja doch nur „das herrlichste Zeugnis für Shakespeare" sei, sondern gegen seine Freunde, seine Verteidiger zu verteidigen. Ja, sein Eifer

verleitet ihn dabei, selbst Stücke, die Shakespeares Herausgeber Pope mit Recht für unecht erklärt hat, zu retten. Obwohl er nämlich überzeugt ist, „daß Shakespeare's Ruhm durch diese Stücke nichts gewinnen kann, vielmehr, daß sie ihn verdunkeln würden", so kränkt es ihn doch, „daß man ein Stück, das auch nur unter seiner Aufsicht gespielt worden, elend nennt — und daß man für seine Fehler warnen will" (ebenda S. 199). Derselbe Enthusiasmus treibt ihn zur Coriolan-Übersetzung, läßt ihn im „Pandaemonium germanicum" (Tieck III S. 207 ff.) durch Herder Shakespeare zitieren: „Tritt unter uns, Shakespeare, seliger Geist! steig herab aus deinen Himmelshöhen" (S. 226) und legt „Shakespeares Geist", der ins Londoner Theater zu einer Hamlet-Verkörperung durch Garrick kommt, das Gebet in den Mund: „Gott! — Schafft dein Schicksal | Menschen nach? Realisiert | Was ich in unvergeßlichen Stunden | Durchgezittert! durchempfunden, | In meiner Seele aufgeführt? | O welch Herablassen! Deinem Affen | Würdigst du, Vater! nachzuerschaffen" — (III S. 262). Und der Betonung des gottgleichen Schaffens entspricht es auch, wenn er noch in der Abhandlung „Über die Veränderung des Theaters im Shakespeare" ausdrücklich darauf verzichtet, das Geheimnis der Kunst entschleiern zu wollen:

> „Ha, wenn Maß, Ziel und Verhältniß nicht in der Seele des Dichters ist, die drei Einheiten werden es nicht hineinbringen. Hier eben ruhen die Geheimnisse der Kunst, die zu entschleiern keine verwegene Kunstlehrerhand vermögend ist. Der große Schlag der Haupthandlung, zu dem alle übrigen nur untergeordnet wirken, er entsteht in der Seele des Dichters, wie ein Donnerschlag am Himmel; wer will dem Gang und Weg vorzeichnen" (Tieck II S. 339).

Indessen eben in der zuletzt genannten Abhandlung zeigt sich Lenz in gewissem Sinne doch reaktionär. Noch im „Neuen Menoza" hatte er sich darauf beschränkt, in der Person des Zierau, der seinem Vater mit dem Geschwätz von „Geschmack", von der „Nachahmung der schönen Natur", von „Illusion" und „Täuschung" (siehe Gerstenberg! vgl. oben S. 73) und von den drei Einheiten den harmlosen Genuß am „Püppelspiel" verdirbt (5. Akt, 2. u. 3. Szene), alle und jede Regelgesetzgebung zu verspotten. — Und nun will es der Zufall, daß wir gerade auf der Rückseite eines Blattes, das eine Danksagung an den Verleger für die Ausstattung des „Menoza"

enthält, den ersten Versuch lesen, die Geister zu scheiden und aus dem regellos Schreibenden das wahre Genie herauszuerkennen:

„Es gibt zweyerlei Art Gärten, eine die man beym ersten Blick ganz übersieht, die andere, da man nach und nach wie in der Natur von einer Abwechselung zur andern fortgeht. So giebt es auch zwey Dramata, meine Lieben, das eine stellt alles auf einmahl und aneinander hangend vor, und ist darum leichter zu übersehen, bey dem andern muß man auf- und abklettern, wie in der Natur. Wenn nun die Rauhigkeit der Gegend die Mühe nicht lohnt, so ist das Drama schlecht, sind aber Sachen, die man sieht und hört, wohl der Mühe werth seine Phantasey ein wenig anzustrengen, dem Dichter im Gang seiner vorgestellten Begebenheiten nachzufolgen, so nennt man das Drama gut. Und ist die Aussicht, die er am Ende des Ganges eröfnet von der Art, daß unsere ganze Seele sich darüber erfreut und in ein Wonnegefühl geräth, das sie vorher nicht gespührt hat, so ist das Drama vortreflich. Das ist die Theorie der Dramata" (Rud. Zoeppritz, Aus F. H. Jacobi's Nachlaß. Leipzig 1869. 2. Bd. S. 319).

Hier macht Lenz also den Versuch, den Wert eines Dramas vom Zuschauer aus zu bestimmen, übrigens ein Verfahren, das er schon einmal in der „Abhandlung über Götz" eingeschlagen hatte (s. oben S. 68 f.). Während er aber damals den Grad der durch das Drama gesteigerten Aktivität des Menschen, die Wirkung auf das Handeln zum Wertmesser machte, so bleibt er jetzt bei dem bloßen Eindruck stehen und erhebt damit die Intensität des Genusses, die Stärke der Lustgefühle zum Kriterium. Daß ein solches Kriterium einerseits viel zu umfassend war und anderseits zu sehr von der Stimmung und der individuellen Verschiedenheit des Hörers bzw. Lesers abhing, konnte Lenz nicht verborgen bleiben. Wir finden ihn in der Tat auch weiter auf der Suche nach einem Kriterium, und zwar nach einem inneren Kriterium. Dieses hatte er schon in den ‚Anmerkungen' in dem Prinzip der Einheit gefunden. Worin allerdings diese Einheit zu suchen war, dafür wollte sich noch kein Begriff bilden. Daß die französischen drei Einheiten nicht in Betracht kamen, war von vornherein klar, positiv aber läßt er, wie wir sahen, die Einheit einmal im schaffenden Dichter, das anderemal in der dramatischen Hauptperson suchen, oder aber er verlangt, die Einheit müsse eben nur „gefühlt" werden.

Dieſes nur fühlbare Element doch noch zu definieren, ſehen wir ihn an der Arbeit eben in der 1776 unter den „Flüchtigen Aufſätzen" veröffentlichten Abhandlung „Über die Veränderung des Theaters im Shakeſpeare". Es bedeutet ſchon einen Wandel in der Stimmung, wenn es Lenz hier unternimmt, dieſen großen, „größeſten aller neuern dramatiſchen Dichter" „in Anſehung der Einheiten der Zeit und des Ortes" zu verteidigen, und zwar damit zu verteidigen, daß „ſchon die Alten und wohl niemand mehr als Ariſtophanes, denen es doch wegen des Chors weit ſchwerer ward, die Szene verändert, daß unter den neuern, ſelbſt unter den Franzoſen, Voltaire und andere, ſich bei den vortrefflichſten [Man beachte dieſes Attribut in Verbindung mit Voltaire!!] Stellen ihrer Dramen dazu gezwungen geſehen" hätten (Tieck II S. 335). So liegt ihm auch daran, zu betonen, „daß auch Shakeſpeare die Veränderung der Szene immer nur als Ausnahme von der Regel angebracht, immer nur höheren Vortheilen aufgeopfert" hat, und er verwahrt ſich ausdrücklich gegen alle, die „uns glauben machen wollen, Shakeſpeares Schönheiten beſtänden bloß in ſeiner Unregelmäßigkeit".

In dieſem Zuſammenhang bringt er ſeinen Leſern das neue Prinzip: die Einheit des Intereſſes:

> „Das Intereſſe iſt der große Hauptzweck des Dichters, dem alle übrigen untergeordnet ſeyn müſſen — fordert dieſes — fordert die Ausmahlung gewiſſer Charaktere, ohne welche das Intereſſe nicht erhalten werden kann, unausbleiblich und unumgänglich Veränderung der Zeit und des Orts, ſo kann und muß ihm Zeit und Ort aufgeopfert werden, und niemand, als ein kalter Zuſchauer, der bloß um der Dekoration willen kommt, kann und wird darüber murren. Fordert dieſes es aber nicht, welcher ächte Dichter wird ſeinen Schauſpielern und Zuſchauern mit Veränderung der Szenen beſchwerlich fallen, da die Einheit der Szene ihm ſo offenbare Vortheile zur Täuſchung an die Hand bietet. Der große Werth einer dramatiſchen Ausarbeitung beſteht alſo immer in Erregung des Intereſſe, Ausmahlung großer und wahrer Charaktere und Leidenſchaften und Anlegung ſolcher Situationen, die bei aller ihrer Neuheit nie unwahrſcheinlich und gezwungen ausfallen" (ebenda S. 336).

Damit iſt Lenz wirklich zu einem gewiſſen abſchließenden Ergebnis gelangt, das recht wohl geeignet erſcheint, als Kriterium zu dienen. Daß es indeſſen Lenz ſelbſt doch noch nicht genügt, das

ſagt bereits der letzte Satz, der der „Erregung des Intereſſe“ noch eine Reihe anderer Poſtulate koordiniert.

Wie ſich ſo noch in der Straßburger Zeit eine langſame Weiterentwicklung und dabei auch Klärung der in den ‚Anmerkungen‘ in krauſer Menge zuſammengeſchriebenen Ideen konſtatieren läßt, ſo ſcheint ſich auch — wenngleich erſt in viel ſpäterer Zeit — eine Änderung in Lenzens Verhalten gegenüber der Form der ‚Anmerkungen‘ vollzogen zu haben. Je ſpäter, um ſo mehr muß ihn angeſichts des bizarren Stils, noch mehr aber wohl angeſichts der durch die Zuſammenziehung verſchiedenartiger Abhandlungen, durch die Kürzungen und Erweiterungen und durch die doppelte Korrektur entſtandenen Gedankenwirrnis wachſendes Unbehagen ergriffen haben. Und in Erinnerung daran, daß er dereinſt die durchgreifende zweite Redaktion auf Goethes Veranlaſſung vorgenommen hatte, mag er, im Unmut deſſen Anteil überſchätzend, ihm die Hauptſchuld an all der Verworrenheit zugeſchoben haben. So wenigſtens würden wir es uns erklären können, daß der Moskauer Prediger Joh. Mich. Jerzembsky, als er im Umgang mit Lenz Materialien zu einer Biographie des Dichters ſammelte, ſich folgende Notiz machte — die den Schluß- und Prüfſtein unſerer Unterſuchung bilden möge —:

„Anmerkungen übers Theater, von Goethe verſtümmelt. — Es waren 4 Vorträge gegen die Trinitätslehre des Ariſtoteles als Beytrag zur Dramaturgie Shakeſpeare's. Vorrede vom Herausgeber“ (Froitzheim, Lenz u. Goethe S. 14).

Dieſe Notiz liefert uns in ihrem Mittelſtück das gewünſchte äußere Zeugnis, die volle Beſtätigung des Reſultates, zu dem wir lediglich durch innere Kritik gekommen ſind. Auch unſere Vermutung, das Zuſtandekommen der zweiten Redaktion ſei mit Goethe in Verbindung zu bringen, wird durch die Angabe des erſten Satzes gerechtfertigt; nur möchten wir das „von Goethe verſtümmelt“ dahin einſchränken, daß Goethe zunächſt nicht mehr als den Anlaß zur „Verſtümmelung“ gegeben hat. Damit ſoll natürlich nicht ausgeſchloſſen ſein, daß Goethe etwa ſelbſt hie und da einiges angeſtrichen oder auch korrigiert habe, nur läßt ſich eben ſeine Hand nirgends nachweiſen — er müßte denn Lenzens Stil täuſchend nachgeahmt haben. Die Behauptung des dritten Satzes „Vorrede vom Heraus-

geber" entzieht sich dagegen unserer Kontrolle. Ja, es lassen sich eher Gründe für deren Gegenteil beibringen: Die „Gesellschaft guter Freunde" hat Goethe, wie wir oben (S. 17) vermuten mußten, nicht gekannt. Die Betonung der Priorität der ‚Anmerkungen' vor Herders und Goethes Schriften lag wohl in Lenzens, nicht aber in Goethes Interesse. Den Verfasser als „Dilettanten" zu bezeichnen, ist in Lenzens Mund Ausdruck höflicher Bescheidenheit, es würde das Gegenteil bedeuten, wenn Goethe so von dem nur zwei Jahre jüngeren Übersetzer Shakespeares und des Plautus und von dem Verfasser des „Hofmeister" und des „Menoza", die ihm beide bekannt sein mußten, gesprochen hätte. Schließlich läßt sich auch das Wort „Bellitteratur" nicht bei Goethe, sondern bei dem auf französischem Boden lebenden Lenz belegen, der sich nicht viel später einmal über „vagues Geschnarch von Belliteratur" in der Société de „Belles-Lettres" beklagen muß (s. oben S. 16).

Vielleicht haben wir, da wir bisher noch jede Bemerkung Lenzens auf irgendeinen tatsächlichen Grund zurückführen konnten, auch hier eine redaktionelle Beteiligung Goethes anzunehmen. Vielleicht aber bedeutet auch sie eine Verschleierung des Sachverhalts. Dann hätte sie den Zweck, die auf die Datierung bezüglichen und mit der Wahrheit nur mit Hilfe von Sophismen in Einklang zu bringenden Angaben der Vorrede auf fremde Schultern abzuwälzen.

Und das ist bei einem Lenz leider nicht ausgeschlossen.

Neudruck

der

Anmerkungen übers Theater

in verſchiedenen Typen

NOT

Der im folgenden dargebotene Neudruck der „Anmerkungen übers Theater“ verdankt seine ungewohnte Form zunächst einem rein praktischen Motiv.

So klar sich nämlich dem Verfasser selbst die „Anmerkungen“ nach ihren ursprünglichen Bestandteilen auseinanderlegten und so sehr er bemüht war, seine Beweisführung mit zwingenden Gründen zu stützen: dem Fernerstehenden, auch dem willig Folgenden, konnten die Ergebnisse doch nicht eher greifbar deutlich werden, vermochte auch der Verdacht einer gewissen Willkür nicht eher zu schwinden, als bis sich der Verfasser entschloß, seine Resultate so bestimmt als möglich zu umgrenzen. Zu diesem Zweck unterscheidet die gegenwärtige Ausgabe die zeitlich verschiedenen Schichten innerhalb der „Anmerkungen übers Theater“ auch durch ebenso viele verschiedene Typen und will es dadurch dem Auge erleichtern, das Heterogene rasch zu trennen und das Zusammengehörige schon beim ersten Überblick zu verbinden. Und wer sich nun bemüht, das mit gleichen Lettern Gedruckte auch zusammen zu lesen, der wird finden, wie sich noch jetzt in den alten Anmerkungen der logische Fortschritt und in den Stücken der beiden Bearbeitungen die Einheit des Inhalts und der Stimmung konstatieren läßt.

In dem Augenblick aber, wo die Ergebnisse bis ins einzelne fixiert werden, ist auch der Kritik eine Handhabe geboten. Und ihr zu dienen, d. h. die Weiterführung der hier angebahnten Untersuchung zu ermöglichen, war der zweite Anlaß zur Veranstaltung dieser Ausgabe.

Denn die hier vertretenen Anschauungen sind nicht mit einem Male entstanden. Sie haben sich allmählich gebildet, und die Anlage der vorstehenden Erörterung gibt, weil es so am meisten instruktiv erschien, auch den Gang dieser Entwicklung wieder. Auch

jetzt, wo für den Neudruck Zeile um Zeile zu scheiden war, mußte die frühere Anschauung hier und da revidiert werden — wenn auch nur in Einzelheiten, die bis auf eine (s. u.) für die Arbeit selbst ohne Bedeutung waren. Es wäre demnach nur ein Zeichen von Selbsttäuschung, wollte der Verfasser meinen, in dieser Frage mit dem ersten zugleich auch das letzte Wort gesprochen zu haben.

Vielmehr ist er auch jetzt noch (wie oben S. 49) davon überzeugt, daß wir darauf verzichten müssen, Zeile um Zeile und Wort für Wort untrüglich zu datieren, und er hält darum eine Weiterbildung nicht bloß für möglich, sondern sogar für wahrscheinlich. Man wird die Nähte an anderer Stelle finden, wird sich genötigt sehen, die beiden Bearbeitungen gegeneinander zu verschieben und wird insbesondere der zweiten Redaktion, auf die hier nur die Korrektur des Urteils über Aristoteles und des damit in Verbindung Stehenden zurückgeführt worden ist, einen größeren Umfang zuweisen. Aber auch die Möglichkeit einer Verschiebung an wichtigeren Stellen muß zugegeben werden.

Schon der Neudruck verweist ja die Gedanken über das Dichtergenie, entgegen dem Text der Untersuchung und entsprechend der Anm. zu S. 67, aus der Anmerkung über das Handwerksmäßige als Nachtrag in die erste Bearbeitung. Es ist aber keineswegs undenkbar, daß es einmal gelingen werde, auch die beiden Anklänge an Herders Aufsatz (vgl. oben S. 32 f.) der korrigierenden Hand zuzuweisen. Dann aber würde die ganze Anmerkung mehr nach den beiden ältesten zu abrücken, und das hätte wieder für Lenz eine gewisse Bedeutung, insofern dann drei Anmerkungen, seinem Vorwort gemäß, vor Herders Blättern und vor Goethes „Götz" anzusetzen wären.

Der Fortschritt in der Untersuchung kann aber auch durch Verwertung neuer literarkritischer Hilfsmittel erzielt werden. Die vorstehende Abhandlung hat sich mit vollem Bewußtsein auf die Kritik des Inhalts beschränkt. Aber wenn nun Lenz z. B. in der Anmerkung von 1771—72 „fodere" (Tieck S. 209,2, 210,8) und in der Schlußanmerkung „fordre" (S. 226,29) schreibt, wenn wir in der Anmerkung über das Wesen des Dramas „Erkänntniß" (S. 206,20), später aber immer „Erkenntniß" lesen, sollte da nicht auch der Wechsel von „drin" und „drinn", von „Erzählung" und „Erzehlung" usw. irgendeine Bedeutung haben? Nur darf man dabei nicht vergessen, daß Lenz das Alte neu geschrieben hat, und daß

ihm dabei oft auch unwillkürlich die veränderte Orthographie in die Feder gekommen ist. So hat er z. B. dort, wo er einmal zwei Zeilen alten Textes in neuer Umgebung bringt (S. 206,37), doch „Erkenntniß" geschrieben. Allein schon die bloße Möglichkeit einer solchen Untersuchung ist Anlaß genug, der neuen Ausgabe den buchstabengetreuen Originaltext zugrunde zu legen.

Gerade aber die Einsicht, wieviel im einzelnen noch der Klärung bedarf, hat den Verfasser doch zu der Überzeugung gebracht, daß in den wesentlichen Stücken die Resultate gesichert sind. Denn soweit er im Laufe der Untersuchung auch hat vorwärts schreiten müssen, so sehr sich auch die Ergebnisse modifiziert haben, rückwärts zu schreiten, ist er doch noch nicht genötigt gewesen. Und daraus leitet er die innere Berechtigung zu diesem Neudruck ab *).

Ein solcher Neudruck läßt sich nun allerdings nicht vollkommen gestalten. Infolge innerer und technischer Schwierigkeiten werden ihm immer Mängel anhaften.

Relativ am günstigsten stehen sich dabei die späteren Stücke, die wie die Schlußanmerkungen in einem Zug heruntergeschrieben und nicht wieder überarbeitet worden sind. Aber auch bei Stücken der früheren Zeit, wo das Neue größtenteils nur zwischen das Alte eingeschrieben worden ist, läßt sich der alte Zusammenhang oft mit geradezu überraschender Deutlichkeit noch erkennen, so besonders in dem Abschnitt über das Wesen der Dichtkunst.

Andere Teile dagegen, wie die Kritik der Drei-Einheiten-Theorie, sind so stark überarbeitet, daß der alte Text kaum wieder herzustellen ist; und wo sich das Ursprüngliche doch noch erschließen ließe (z. B. „der Charakter oder die Handlung" für „der Mensch oder das Schicksal des Menschen" Tieck S. 209,14 vgl. oben S. 40), da bietet der Neudruck keine Möglichkeit, beide Texte zugleich kenntlich zu machen. Dasselbe gilt für die Stücke, die mehrmals überarbeitet

*) Eine nachträgliche Bestätigung haben die Resultate der vorstehenden Untersuchung noch insofern erhalten, als Herr Geheimrat Sievers, der als Korreferent die Arbeit zu beurteilen hatte, von ganz anderem Prinzip ausgehend, zu wesentlich gleichen Resultaten gekommen ist. Er untersuchte die „Anmerkungen übers Theater" auf die Satzmelodie hin und erhielt dabei drei verschiedene Melodiekurven. Die erste umfaßt die Anmerkungen der Jahre 1771—72, die zweite die Anmerkung über das Handwerksmäßige mit dem historischen Überblick und die dritte die Bearbeitung von 1773. Aus der letzteren gliederte sich dann später noch die Kurve der Flickstellen und die der Schlußanmerkung aus.

worden sind. Hier mußte wohl oder übel nach irgendeiner Richtung hin eine Entscheidung getroffen werden.

So ist der Einschub „Ohnmöglich können wir . . . der Dame lassen" (Tieck S. 211,1–36), der deutlich Spuren der ersten Bearbeitung aufweist, um seiner gegenwärtigen Form willen der Schlußredaktion zugewiesen worden. Ähnlich verhält es sich mit den Absätzen der prinzipiellen Untersuchung, in denen Aristoteles und Sterne ironisch behandelt werden (Tieck S. 205,7–31); sicherlich gehören sie sachlich schon der alten Anmerkung zu, die groteske Form aber mit ihren Satzverstümmelungen nötigt uns, sie auf das Konto der ersten Bearbeitung zu setzen, die ja von einer Rechtfertigung des Aristoteles gleichfalls noch nichts weiß. Umgekehrt sind die zu „Amor vincit omnia" überleitenden Absätze, die ihre gegenwärtige Fassung sicher der Schlußredaktion zu verdanken haben, im Druck doch der Bearbeitung von 1773 zugeschrieben worden, um dadurch anzudeuten, daß doch wohl schon damals eine Verbindung zwischen den „Anmerkungen" und der Shakespeare-Übersetzung bestanden hat.

Schwieriger war es, den alten Text dort anzudeuten, wo er gerade an den für den inneren Zusammenhang wichtigsten Stellen gegenwärtig durch die Bearbeitung verdrängt ist. In diesem Falle sucht sich der Neudruck dadurch zu helfen, daß er innerhalb der Lettern der Bearbeitung einzelne bedeutsame Wörter in den Lettern der alten Anmerkungen gibt („Natur des Schauspiels" Tieck S. 208,32). Selbstverständlich dürfen diese Wörter in ihrer jetzigen Umgebung nicht fehlen, sie wollen nur gleichzeitig auch im Text der alten Anmerkung mitgelesen werden und dann stichwortartig auf den Inhalt dessen hinweisen, was früher an der betreffenden Stelle gestanden hat.

Eine letzte Schwierigkeit betrifft die erste Bearbeitung selbst. Schon ein oberflächlicher Blick lehrt, daß die ihr zugehörigen Stücke nicht in einem Zuge geschrieben sein können, und daß verschiedene von ihnen ursprünglich eine relative Selbständigkeit gehabt haben müssen. Vor allem der einleitende historische Überblick rückt so stark nach der Anmerkung über das Handwerksmäßige hin ab, daß die Vermutung nicht zu fern liegt, Lenz habe diese Einleitung ursprünglich unvermittelt den drei ersten ebenfalls unverbundenen Anmerkungen voranstellen wollen und sei erst später zu der durchgreifenden Überarbeitung gekommen. Hier verboten technische Schwierigkeiten, die

feineren Unterſchiede zu kennzeichnen. Nur ſind um des beſſeren Verſtändniſſes willen die meiſt gedankenarmen Flickſtellen in kleinen Lettern gedruckt worden, ohne daß jedoch damit etwas Beſtimmtes über ihr zeitliches Verhältnis zu den ſie umgebenden größeren Stücken der erſten (bzw. zweiten) Bearbeitung geſagt werden ſollte.

Und nun noch ein Wort über die äußere Einrichtung des Neudrucks:

Eigentum des Originals iſt der geſamte Text, der hier mit allen orthographiſchen Eigentümlichkeiten, mit allen Verſchiedenheiten der Interpunktion — bis zu den Anführungsſtrichen, die Lenz beide Male unten ſetzt, ja bis zu den ohne weiteres als ſolche kenntlichen Druckfehlern — wiedergegeben wird. Die Sperrungen im Text entſprechen denen des Originals (du Bos), und wo Lenz Antiqua ſchreibt, zeigt der Neudruck Antiqua-Kurſiv *(nec minimum)*.

Eigentum des Neudrucks dagegen ſind zunächſt alle Notizen in eckigen Klammern (meiſt Korrekturen der Druckfehler), ferner alle Zahlen im Text. Von dieſen bedeuten:

[3] . . . [56] die Seiten des Originals,

[200] . . . [229] die Seiten der Ausgabe von Tieck,

[5], [10] . . . [40] die Zeilen der Ausgabe von Tieck.

Endlich ſind noch Eigentum des Neudrucks die verſchiedenen Typen, und dieſen kommt folgende Bedeutung zu:

Anmerkung über die Theorie von den drei Einheiten:

. . . eins ſeiner Fundamentalgeſetze . . ., das ſo viel Lärm gemacht, bloß weil es ſo klein iſt, und das iſt die ſo erſchröckliche jämmerlichberühmte Bulle von den drey Einheiten. (Tieck S. 213,80).

Anmerkung über das Weſen des Dramas.

Wir alle ſind Freunde der Dichtkunſt, und das menſchliche Geſchlecht ſcheint auf allen bewohnten Flecken dieſes Planeten einen gewiſſen angebohrnen Sinn für dieſe Sprache der Götter zu haben. (S. 204,5.)

Anmerkung über das Handwerksmäßige in der dramatiſchen Literatur der Franzoſen.

. . . in allen franzöſiſchen Schauſpielen . . . eine gewiſſe Aehnlichkeit . . . welche, wenn man viel geleſen oder geſehn hat, unbeſchreiblich eckelhaft wird. (S. 218,89).

Erſte Bearbeitung.

Wir ſind, m.H. oder wollen wenigſtens ſeyn, die erſte Sproſſe auf der Leiter der freyhandelnden ſelbſtſtändigen Geſchöpfe . . . (S. 204,25)

Flickſtellen der erſten Bearbeitung.

Nachdem ich alſo fertig bin und Ihnen, ſo gut ich konnte, die Bühne aller Zeiten und Völker in aller Geſchwindigkeit zuſammengenagelt, erlauben Sie mir, m.H. . . . (203,23.)

Schlußanmerkung.

Die Schauſpiele der Alten waren alle ſehr religiös, und war dies wohl ein Wunder, da ihr Urſprung Gottesdienſt war. (225,26.)

Zweite Überarbeitung.

. . . Ariſtoteles konnte nicht anders lehren, nach den Muſtern, die er vor ſich hatte, und deren Entſtehungsart ich unten aus den Religionsmeynungen klar machen will. (S. 210,34).

Somit ſei dieſer Verſuch der Öffentlichkeit übergeben, jedoch nicht ohne ein Wort des Dankes zuvor an Herrn Profeſſor Köſter, meinen hochverehrten Lehrer, der dieſe Ausgabe ermöglichte, an Herrn Geheimrat Sievers, der mir aus ſeiner Erfahrung wertvolle Winke für das Techniſche des Neudrucks gab, und an Herrn Lehrer E. Sulzbach, der mich bei der Herſtellung des Originaltextes ſowie bei der Korrektur bereitwilligſt unterſtützte.

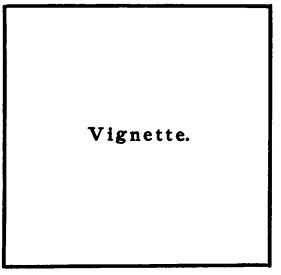
Anmerkungen

übers Theater

nebſt

angehängten überſetzten Stück

Shakeſpears



Leipzig,
in der Weygandſchen Buchhandlung.
1774.

[3] [200] Dieſe Schrift ward zwey Jahre vor Erſcheinung der deutſchen Art und Kunſt und des Götz von Berlichingen in einer Geſellſchaft guter Freunde vorgeleſen. Da noch manches für die heutige Bellitteratur drinn ſeyn möchte, das jene beyden Schriften nicht ganz überflüſſig gemacht, ſo theilen wir ſie — wenn nicht anders als das erſte ungehemmte Räſonnement eines unpartheyſchen Dilettanten — unſern Leſern Rhapſodienweis mit.

[4] [201] M. H.

Nec minimum meruere decus, vestigia greca
Ausi deserere —

Horat.

[5] Der Vorwurf einiger Anmerkungen, die ich für Sie auf dem Herzen habe, ſoll das Theater ſeyn. Der Werth des Schauſpiels iſt in unſern Zeiten zu entſchieden, als daß ich nöthig hätte, wegen dieſer Wahl *captationem benevolentiae* vorauszuſchicken, wegen der Art meines Vortrags aber [10] muß ich Sie freylich komplimentiren, da meine gegenwärtige Verfaſſung und andere zufällige Ur- [5] ſachen mir nicht erlauben, ſo weit mich über meinen Gegenſtand auszubreiten, ſo tief hineinzudringen, als ich gern wollte. Ich zimmere in meiner Einbildung ein ungeheures Theater, auf dem die berühm- [15] teſten Schauſpieler alter und neuer Zeiten nun vor unſerm Auge vorbeyziehen ſollen. Da werden Sie alſo ſehen die groſſen Meiſterſtücke Griechenlands von eben ſo groſſen Meiſtern in der Aktion vorgeſtellt, wenn wir dem Aulus Gellius glauben wollen und andern. Sie werden, wenn Sie be- [20] lieben, im zweyten Departement gewahr werden die Trauerſpiele des Ovids und Seneka, die Luſtſpiele des Plautus und Terenz und den groſſen Komödianten Roſcius, deſſen der berühmte Herr Cicero ſelbſt mit vieler Achtung erwähnt. Werden ſehen die drey Schauſpieler, die ſich in eine Rolle [25] theilen, die Larven, die uns Herr du Bos ſo ausführlich beſchreibt, den ganzen furchtbaren Apparatus, und dennoch den alten Römern müſſen Gerechtigkeit wiederfahren laſſen, daß die weſentliche Einrichtung ihrer Bühne und ihr Parterre, das wills Gott aus nichts weniger als der Nation [30] beſtand, dieſe ſcheinbaren Ausſchweifungen von der Natur nothwendig machten. Daß aber die Alten ihre Stücke mehr [202] abgeſungen als recitirt, ſcheint mir aus dem du Bos ſehr wahrſcheinlich, [6] da es ſich

ſo ganz natürlich aus dem Urſprung des Schauſpiels erklären läßt, als welches anfangs nichts mehr geweſen zu ſeyn ſcheint, als ein Lobgeſang auf [5] den Vater Bachus von verſchiedenen Perſonen zumal geſungen. Auch würden eines ſo ungeheuren Parterre unruhige Zuhörer wenig Erbauung gefunden haben, wenn die Akteurs ihren Prinzeſſinnen zärtliche Sachen vorgeliſpelt und vorgeſchluchſt, die ſie unter den Masken ſelbſt kaum gehört, [10] wiewohl auch heutiges Tags ſich zuzutragen pflegt, geſchweige. Doch laſſen wir das lateiniſche Departement, Sie werden im Italieniſchen, Helden ohne Mannheit und dergleichen, da aber Orpheus den dreyköpfigten Cerberus ſelbſt durch den Klang ſeiner Leyer dahin gebracht, daß er nicht hat muckſen [15] dürfen„ ſollte ein Sänger oder Sängerin nicht den grimmigſten Kunſtrichter? Ich öfne alſo das vierte Departement, und da erſcheint — ach ſchöne Spielewerk! da erſcheinen die fürchterlichſten Helden des Alterthums, der raſende Oedip, in jeder Hand ein Auge und ein groſſes Gefolge griechiſcher [20] Imperatoren, Römiſcher Bürgermeiſter, Könige und Kayſer, ſauber friſirt in Haarbeutel und ſeidenen Strümpfen, unterhalten ihre Madonnen, deren Reifröcke und weiſſe Schnupftücher jedem Chriſtenmenſchen das Herz brechen müſſen, in den ga= [7] lanteſten Ausdrücken von der Heftigkeit ihrer Flam= [25] men, daß ſie ſterben, ganz gewiß und unausbleiblich den Geiſt aufgeben, ſich genöthigt ſehen, falls dieſe nicht. Ich darf mich hier nicht lange erſt beſinnen, was für Meiſter für dieſe Bühne gearbeitet, groſſe Akteurs auf derſelben erſchienen, es würde mir beſchwerlicher werden, Ihnen die Liſte [30] von beyden vorzulegen, als es dem guten Vater Homer mag geworden ſeyn, die griechiſchen und trojaniſchen Officiere herzubethen. Man darf nur die vielen Journäle, Merkure, Aeſthetiken mit Pröbchen geſpickt — und was die Schauſpieler betrift, ſo iſt der feine Geſchmack ihnen überall ſchon [35] zur andern Natur geworden, über und unter der ſie wie in einem andern Clima würden erſticken müſſen. In dieſem Departement iſt Amor Selbſtherrſcher, alles athmet, ſeufzt, weint, blutet, ihn und den Lichtputzer ausgenommen iſt noch kein Akteur jemals hinter die Couliſſe getreten, ohne ſich auf [40] dem Theater verliebt zu haben. Laßt uns nun noch die fünfte Kammer beſehen, die von dieſer die umgekehrte Seite [203] war, obſchon es den erleuchteten Zeiten gelungen, auch bis dahin durchzudringen und der hölliſchen Barbarey zu ſteuren, die die Dichter vor und unter der Königin Eliſabeth

daſelbſt ausge= [8] breitet. Dieſe Herren hatten ſich nicht entblödet, die Natur [5] mutterſadennackt auszuziehen und dem keuſch= und züchtigen Publikum darzuſtellen wie ſie Gott erſchaffen hat. Auch der häßliche Gärrick hört allmählich auf, mit ſeinem Götzen Shakeſpear Wohlſtand, Geſchmack und Moralität, den drey Grazien des geſellſchaftlichen Lebens, den Krieg an= [10] zukündigen. Nun und gleich bey lüpfe ich den Vorhang und zeige Ihnen — ja was? ein wunderbares Gemenge alles deſſen, was wir bisher geſehen und erwogen haben, und das zu einem Punkt der Vollkommenheit getrieben, den kein unbewafnetes Auge mehr entdecken kann. Deutſche So= [15] phokles, deutſche Plautus, deutſche Shakeſpears, deutſche Franzoſen, deutſche Metaſtaſio, kurz alles was Sie wollen, durch kritiſche Augengläſer angeſehen und oft in einer Perſon vereinigt? Was wollen wir mehr. Wie das alles ſo durcheinander geht, Clüvers *orbis antiquus* mit der neue= [20] ren Heraldik, und der Thon im Ganzen ſo wenig deutſch, ſo kritiſch bebend, gerathen ſchön — wer Ohren hat zu hören, der klatſche, das Volk iſt verflucht.

Nachdem ich alſo fertig bin und Ihnen, ſo gut ich konnte, die Bühne aller Zeiten und Völker in aller Ge= [25] ſchwindigkeit zuſam= [9] mengenagelt, ſo erlauben Sie mir, m. H. Sie beym Arm zu zupfen und mittlerweile das übrige Parterre mit ofnem Mund und gläſernen Augen als Katzen nach dem Taubenſchlage zu den Logen hinaufglurt, Ihnen eine müßige Stunde mit Anmerkungen über Theater, über [30] Schauſpieler und Schauſpiel anzufüllen. Sie werden mir als einem Fremden nicht übel nehmen daß ich mit einer gewiſſen Freiheit von den Dingen rede und meine Worte —

Mit Ihrer Erlaubnis werde ich alſo ein wenig weit ausholen, weil ich ſolches zu meinem Entzweck — meinem [35] Entzweck? Was meynen Sie aber wohl, das der ſey? Es giebt Perſonen, die eben ſo geneigt ſind was Neues zu ſagen und das einmal geſagte mit allen Kräften Leibes und der Seele zu vertheidigen, als der gröbere Theil des Publikums, der dazu geſchaffen iſt, ewig Auditorium zu ſeyn, ge= [40] neigt iſt, was Neues zu hören. Da ich hier aber kein ſolches Publikum — ſo unterſteh ich mich nicht, Ihnen den [204] letzten Entzweck dieſer Anmerkungen, das Ziel meiner Partheygänger anzuzeigen. Vielleicht werden Sie, wenn Sie mit mir fortgeritten ſind, von ſelbſt drauf ſtoſſen, und alsdenn —

[5] Wir alle ſind Freunde der Dichtkunſt, und das menſchliche Geſchlecht ſcheint auf allen [10] bewohnten Flecken dieſes Planeten einen gewiſſen angebohrnen Sinn für dieſe Sprache der Götter zu haben. Was ſie nun ſo reizend mache, daß zu allen Zeiten — ſcheint meinem Bedünken nach nichts [10] anders als die Nachahmung der Natur, das heißt aller der Dinge, die wir um uns herum ſehen, hören *etcetera*, die durch die fünf Thore unſrer Seele in dieſelbe hineindringen, und nach Maßgabe des Raums ſtärkere oder ſchwächere Beſatzung von Begriffen hineinlegen, die denn anfangen in die- [15] ſer Stadt zu leben und zu weben, ſich zu einander geſellen, unter gewiſſe Hauptbegriffe ſtellen, oder auch Zeitlebens ohne Anführer, Commando und Ordnung herumſchwärmen, wie ſolches Bunian in ſeinem heiligen Kriege gar ſchön beſchrieben hat. Wie beſoffene Soldaten oft auf ihrem Poſten ein- [20] ſchlafen, zu unrechter Zeit wieder aufwachen *etcetera*, wie man denn Beyſpiele davon in allen vier Welttheilen antrift. Doch bald geb ich ſelbſt ein ſolches ab — ich finde mich wieder zurecht, ich machte die Anmerkung, das Weſen der Poeſie ſey Nachahmung und was dies für Reiz für uns [25] habe — Wir ſind, m.H. oder wollen wenigſtens ſeyn, die erſte Sproſſe auf der Leiter der freyhandelnden ſelbſtſtändigen Geſchöpfe, und da wir eine Welt hie da um uns ſehen, die der Be- [11] weiß eines unendlich freyhandelnden Weſens iſt, ſo iſt der erſte Trieb, den wir in unſerer Seele fühlen, [30] die Begierde 's ihm nachzuthun; da aber die Welt keine Brücken hat, und wir uns ſchon mit den Dingen, die da ſind, begnügen müſſen, fühlen wir wenigſtens Zuwachs unſrer Exiſtenz, Glückſeligkeit, ihm nachzuäffen, ſeine Schöpfung ins Kleine zu ſchaffen. Obſchon ich nun wegen dieſes [35] Grundtriebes nicht nöthig hätte mich auf eine Authorität zu berufen, ſo will ich doch nach der einmal eingeführten Weiſe mich auf die Worte eines groſſen Kunſtrichters mit einem Bart lehnen, eines Kunſtrichters, der in meinen Anmerkungen noch manchmal ins Gewehr treten wird. Ari- [40] ſtoteles im vierten Buch ſeiner Poetik: „Es ſcheint, daß überhaupt zwey natürliche Urſachen zur Poeſie Gelegenheit [205] gegeben. Denn es iſt dem Menſchen von Kindesbeinen an eigen, nachzuahmen. Und in dieſem Stück liegt ſein Unterſcheidungszeichen von den Thieren. Der Menſch iſt ein Thier,

das vorzüglich geſchickt iſt, nachzuahmen. Ein Glück, [5] **daß er vorzüglich ſagt, denn was würde ſonſt aus den Affen werden?**

Ich habe eine groſſe Hochachtung für den Ariſtoteles, obwohl nicht für ſeinen Bart, den ich allenfalls mit Peter Ramus, dem jedoch [12] der Muthwill übel bekommen iſt — [10] Aber da er hier von zwo Quellen redet, aus denen die landüberſchwemmende Poeſie ihren Urſprung genommen und gleichwohl nur auf die eine mit ſeinem kleinen krummen Finger deutet, die andere aber unterm Bart behält (obwohl ich Ihnen auch nicht dafür ſtehe, da ich aufrichtig zu reden, [15] ihn noch nicht ganz durchgeleſen) ſo iſt mir ein Gedanke entſtanden, der um Erlaubniß bittet, ans Tageslicht zu kommen, denn einen Gedanken bey ſich zu behalten und eine glühende Kohle in der Hand —

Erſt aber noch eine Authorität. Der berühmte weltbe- [20] rühmte Herr Sterne, der ſich wohl nichts weniger als Nachahmer vermuthet, und weil er das in ſeine ſiebente Bitte zu ſetzen vergeſſen, deswegen vom Himmel damit ſcheint vorzüglich geſtraft worden zu ſeyn, in ſeinem Leben und Meynungen ſagt im vierzigſten Kapitel. „Die Gabe zu vernünf- [25] teln und Syllogismen zu machen, im Menſchen — denn die höhern Klaſſen der Weſen, als die Engel und Geiſter, wie man mir geſagt hat, thun das durch Anſchauen.„

Es iſt nur der Unterſchied, daß dieſe zweyte Authorität dem, was ich ſagen will, vorangeht, und alſo nach ſchuldi- [30] ger Dankbarkeit an den Pfauenſchwanz, dem ich dieſe Feder entwandt, fang und hebe ich alſo an.

[13] **Unſere Seele iſt ein Ding, deſſen Wirkungen wie die des Körpers ſucceſſiv ſind, eine nach der andern. Woher das komme, das iſt — ſo viel iſt gewiß, daß unſere Seele** [35] **von ganzem Herzen wünſcht, weder ſucceſſiv zu erkennen, noch zu wollen.** Wir möchten mit einem Blick durch die innerſte Natur aller Weſen dringen, mit einer Empfindung alle Wonne, die in der Natur iſt, aufnehmen und mit uns vereinigen. Fragen Sie ſich, m.H. wenn Sie mir nicht [40] glauben wollen. Woher die Unruhe, wenn Sie hie und da eine Seite der Erkenntniß beklaſpt haben, das zitternde [206] Verlangen, das Ganze mit Ihrem Ver- ſtande zu umfaſſen, die lähmende Furcht, wenn Sie zur anderen Seite übergehn, werden Sie die erſte wieder aus dem Gedächtniß

verlieren. Eben so bey jedem Genuß, woher dieser Sturm, das All [5] zu erfassen, der Ueberdruß, wenn Ihrer keichenden Sehnsucht kein neuer Gegenstand übrig zu bleiben scheint — die Welt wird für Sie arm und Sie schwärmen nach Brücken. Den zitterlichtesten Strahl möcht Ihr Heißhunger bis in die Milchstrasse verfolgen, und blendete das erzürnte Schick- [10] sal Sie, wie Milton würden Sie sich in Chaos und Nacht Welten wähnen, deren Zugang im Reich der Wirklichkeiten Ihnen versperrt ist.

[14] Schliessen Sie die Brust zu, wo mehr als eine Adamsribbe rebellisch wird und kommen wieder hinüber mit mir [15] in die lichten Regionen des Verstandes. **Wir suchen alle gern unsere zusammengesetzte Begriffe in einfache zu reduciren und warum das? weil er sie dann schneller — und mehr zugleich umfassen kann. Aber trostlos wären wir, wenn wir darüber das Anschauen und die Gegenwart dieser [20] Erkänntnisse verlieren sollten, und das immerwährende Bestreben, all unsere gesammleten Begriffe wieder auseinander zu wickeln und durchzuschauen, sie anschaulich und gegenwärtig zu machen, nehm' ich als die zweyte Quelle der Poesie an.**

[25] Der Schöpfer hat unserer Seele einen Bleyklumpen angehängt, der wie die Penduln an der Uhr sie durch seine niederziehende Kraft in beständiger Bewegung erhält. Anstatt also mit den Hypochondristen auf diesen sichern Freund zu schimpfen (*amicus certus in re incerta*, denn was für [30] ein Wetterhahn ist unsere Seele?) ist er, hoff' ich, ein Kunststück des Schöpfers, all unsere Erkenntniß festzuhalten, bis sie anschaulich geworden ist.

Die Sinne, ja die Sinne — es kommt freilich auf die specifische Schleifung der Gläser und die specifische Grösse [35] der Pro- [15] jektionstafel an, aber mit alledem, wenn die Camera obscura Ritzen hat —

So weit sind wir nun. **Aber eine Erkenntniß kann vollkommen gegenwärtig und anschaulich seyn — und ist deswegen doch noch nicht poetisch.** Doch dies ist nicht der [40] rechte Zipfel, an dem ich anfassen muß, um —

[207] Wir nennen die Köpfe Genies, die alles, was ihnen vorkommt, gleich so durchdringen, durch und durch sehen, daß ihre Erkenntniß denselben Werth, Umfang, Klarheit hat, als ob sie

durch Anſchaun oder alle ſieben Sinne zuſammen [5] wäre erworben worden. Legt einem ſolchen eine Sprache, mathematiſche Demonſtration, verdrehten Karakter, was ihr wollt, eh ihr ausgeredt habt, ſitzt das Bild in ſeiner Seele, mit allen ſeinen Verhältniſſen, Licht, Schatten, Kolorit dazu.

Dieſe Köpfe werden nun zwar vortrefliche Weltweiſe [10] was weiß ich, Zergliederer, Kritiker — alle ers — auch vortrefliche Leſer von Gedichten abgeben, allein es muß noch was dazukommen, eh ſie ſelbſt welche machen, verſteh mich wohl, nicht nachmachen. Die Folie, Chriſtlicher Leſer! die Folie, was Horatz *vivida vis ingenii*, und wir Begeiſte- [15] rung, Schöpfungskraft, Dichtungsvermögen, oder lieber gar nicht nennen. Den [16] Gegenſtand zurückzuſpiegeln, das iſt der Knoten, die *nota diacritica* des poetiſchen Genies, deren es nun freilich ſeit Anfang der Welt mehr als ſechs tauſend ſoll gegeben haben, die aber auf Belſazers Waage [20] vielleicht bis auf ſechs, oder wie Sie wollen —

Denn — und auf dieſes Denn ſind Sie vielleicht ſchon ungeduldig, das Vermögen nachzuahmen, iſt nicht das, was bey allen Thieren ſchon im Anſatz — nicht Mechanik — nicht Echo — — nicht was es, um Othem zu ſparen, [25] bey unſern Poeten. Der wahre Dichter verbindet nicht in ſeiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die ſchöne Natur zu nennen belieben, was aber mit ihrer Erlaubniß, nichts als die verfehlte Natur iſt. Er nimmt Standpunkt — und dann muß er ſo verbinden. Man [30] könnte ſein Gemählde mit der Sache verwechſeln und der Schöpfer ſieht auf ihn hinab, wie auf die kleinen Götter, die mit ſeinem Funken in der Bruſt auf den Thronen der Erde ſitzen und ſeinem Beyſpiel gemäß eine kleine Welt erhalten. Wollte ſagen — was wollt ich doch ſagen? —

[35] Hier laſſen Sie uns eine kleine Pauſe bis zur nächſten Stunde machen, wo ich mit Columbus Schifferjungen auf den Maſt [17] klettern, und ſehen will, wo es hinausgeht. Noch weiß ichs ſelber nicht, aber Land wittere ich ſchon, bewohnt und unbewohnt, iſt gleichgültig. Der Parnas hat [40] noch viel unentdeckte Länder, und willkommen ſey mir, [208] Schiffer! der du auch überm Suchen ſtürbeſt. Opfer für der Menſchen Seligkeit! Märtyrer! Heiliger!

Ich habe in dem erſten Abſchnitt meines Verſuchs Ihnen, m.H. meine unmasgebliche Meynung — — mir eine [5] fertige Zunge geben, meine Gedanken geſchwind und dennoch mit gehöriger Präciſion — Denn ich fürchte ſehr, das Jugendfeuer werde die wenige Portion Geduld auflecken, die ich in meinem Temperament finde, und die doch einem Proſaiſten, und beſonders einem kritiſchen — In der That, da [10] die Kritik mehr eine Beſchäftigung des Verſtandes als der Einbildungskraft bleibt, ſo verlangt ſie ein groſſes Maaß Phlegma —

Ich habe alſo bey phlegmatiſchem Nachdenken über dieſe zwey Quellen gefunden, daß die letztere **die Nachahmung** [15] **allen ſchönen Künſten gemein, wie es denn auch Batt** — Die erſte aber, **das Anſchauen al-** [18] **len Wiſſenſchaften, ohne Unterſchied, in gewiſſem Grade gemein** ſeyn ſollte. **Die Poeſie ſcheint ſich dadurch von allen Künſten und Wiſſenſchaften zu unterſcheiden, daß ſie dieſe beyden Quellen verei-** [20] **nigt, alles ſcharf durchdacht, durchforſcht, durchſchaut — und dann in getreuer Nachahmung zum andernmal wieder hervorgebracht.** Dieſes giebt die Poeſie der Sachen, jene des Styls. Oder umgekehrt, wie ihr wollt. Der ſchöne Geiſt kann das Ding ganz kennen, aber er kann es nicht [25] wieder ſo getreu von ſich geben, alle Striche ſeines Witzes könnens nicht. Darum bleibt er immer nur ſchöner Geiſt, und in den Marmorhänden Longin, Home (wer will, ſchreibe ſeinen Namen hin) wird ſeine Schaale nie zum Dichter hinunter ſinken.

Doch dies ſind ſo Gedanken neben dem [30] Todtenkopf auf der Toilette des Denkers — laßt uns zu unſerm Theater umkehren!

Und **die Natur des Schauſpiels** zu entwickeln ſuchen, aus dieſer Unterſuchung einige Corollarien ableiten, mit guten Gründen verſchanzen, und im dritten Abſchnitt wider [35] die Angriffe unſrer Gegner, das heißt, des ganzen feinern Publikums vertheidigen, ob wir ſie vielleicht dahin vermöchten, die Belagerung in eine Bloquade zu verwandeln, weil alsdenn —

[209] [19] **Daß das Schauſpiel eine Nachahmung** und folglich einen **Dichter fodere, wird mir doch wohl nicht beſtritten werden. Schon im gemeinen Leben** (fragen wir den Pöbel, deſſen Witz noch nicht ſo boßhaft iſt, Worte umzumün- [5] zen,) **heißt ein geſchickter Nachahmer, ein guter Komödiant, und wäre das Schauſpiel was anders als Nachahmung, es würde ſeine Schauer bald verlieren.** Ich getraue mich, zu behaupten, daß thieriſche

Befriedigungen ausgenommen, es für die menſchliche Natur kein einzig Vergnügen giebt, wo [10] nicht Nachahmung mit zum Grunde läge — die Nachahmung der Gottheit mit eingerechnet u. ſ. w.

Herr Ariſtoteles ſelber ſagt — —

Es kommt itzt darauf an, was beym Schauſpiel eigentlich der Hauptgegenſtand der Nachahmung: der Menſch? [15] oder das Schickſal des Menſchen? Hier liegt der Knoten, aus dem zwey ſo verſchiedene Gewebe ihren Urſprung genommen, als die Schauſpiele der Franzoſen (ſollen wir der Griechen ſagen?) und der ältern Engländer, oder vielmehr überhaupt aller ältern nordiſchen Nationen ſind, die nicht [20] griechiſch gekattelt waren.

Hören Sie alſo die Definition des Ariſtoteles von der Tragödie, laſſen Sie uns [20] hernach die Dreiſtigkeit haben, unſere zu geben. Ein groſſes Unternehmen, aber wer kann uns zwingen, Brillen zu brauchen, die nicht nach unſerm [25] Auge geſchliffen ſind.

Er ſagt im ſechſten Kapitel ſeiner poetiſchen Reitkunſt: „Es iſt alſo das Trauerſpiel die Nachahmung einer Handlung, einer guten, vollkommenen und groſſen Handlung, in einer angenehmen Unterredung, nach der beſonderen Be- [30] ſchaffenheit der handelnden Perſonen abgeändert, nicht aber in einer Erzehlung.„

Er breitet ſich weiter über dieſe Definition aus. „Und weil das Trauerſpiel die Nachahmung einer Handlung iſt, die von beſtimmten Perſonen geſchiehet, welche nothwendig [35] von verſchiedener Beſchaffenheit ſeyn müſſen, ſowohl in Anſehung ihrer Sitten, als Geſinnungen, ſo auch ihre Handlungen von verſchiedener Beſchaffenheit ſind, ſo iſt es natürlich, daß es zwey Urſachen der Handlungen gebe, die Geſinnungen und die Sitten, und nach Maßgabe dieſer [40] müſſen die Perſonen alle entweder glücklich oder unglücklich werden„. Er erklärt ſich hernach über dieſe Ausdrücke, da- [210] mit er allem Mißverſtande vorbeuge. Sitten ſind, die Art, mit der jemand handelt. Geſinnungen ſind ſeine Gemüthsart und der Ausdruck derſel- [21] ben im Sprechen.„ Sie ſehen aus dieſer Erklärung, daß wir nach unſerer modernen dra- [5] maturgiſchen Sprache dieſe beyde Worte in eins zuſammenfaſſen, überſetzen können. Charakter, der kenntliche Umriß eines Menſchen auf der Bühne.

Er fodert alſo, daß wir die Fabel des Stücks nach den Charakteren der handelnden Perſonen einrichten, wie er im neunten Kap. [10] noch deutlicher ſich erklärt: „der Dichter ſolle Begebenheiten nicht vorſtellen, wie ſie geſchehen ſind, ſondern geſchehen ſollten.„

Nachdem er nun ſelbſt zugeſtanden, daß der Charakter der handelnden Perſonen den Grund ihrer Handlungen, und [15] alſo auch der Fabel des Stücks enthalte: ſollt' es uns faſt wundern, daß er in eben dieſem Kapitel fortfährt: „Das Wichtigſte unter allen iſt die Zuſammenſetzung der Begebenheiten. Denn das Trauerſpiel iſt nicht eine Nachahmung des Menſchen, ſondern der Handlungen, des Lebens, [20] des Glücks oder Unglücks, denn die Glückſeligkeit iſt in den Handlungen gegründet, und der Entzweck des Trauerſpiels iſt eine Handlung, nicht eine Beſchaffenheit.„ Als ob die Beſchaffenheit eines Menſchen überhaupt vorgeſtellt werden könne, ohne ihn in Handlung zu ſetzen. Er iſt dies und [25] das, woran weiß ich es, lieber Freund, woran [22] weißt du es, haſt du ihn handeln ſehen? Sey es alſo, daß Drama nothwendig die Handlung mit einſchließt, um mir die Beſchaffenheit anſchaulich zu machen: iſt darum Handlung der letzte Entzweck, das Principium? Er fährt fort: „Sie (die [30] handelnden Perſonen) ſind nach ihren Sitten von einer gewiſſen Beſchaffenheit, nach ihren Handlungen aber glücklich oder unglücklich. Sie ſollen alſo nicht handeln, um ihre Sitten darzuſtellen, ſondern die Sitten werden um der Handlungen willen mit eingeführt.„ (Ariſtoteles konnte [35] nichts anders lehren, nach den Muſtern, die er vor ſich hatte, und deren Entſtehungsart ich unten aus den Religionsmeynungen klar machen will. Eben hier iſt die unſichtbare Spitze, auf der alle herrliche Gebäude des griechiſchen Theaters ruhen: auf der wir aber unmöglich fortbauen können). [40] „Die Begebenheiten, die Fabel iſt alſo der Entzweck der Tragödie, denn ohne Handlungen würde es keine Tragödie bleiben, [211] wohl aber ohne Sitten.„ (Ohnmöglich können wir ihm hierinn Recht geben, ſo ſehr er zu ſeiner Zeit recht gehabt haben mag. Die Erfahrung iſt die ewige Atmosphäre des ſtrengen Philoſophen, ſein Räſonnement kann und darf [5] ſich keinen Nagelbreit drüber erheben, ſo wenig als eine Bombe auſſer ihrem berechneten Kreiſe flie- [23] gen kann. Da ein eiſernes Schickſal die Handlungen der Alten beſtimmte

und regierte, ſo konnten ſie als ſolche intereſſiren, ohne davon den Grund in der menſchlichen Seele aufzuſuchen und [10] ſichtbar zu machen. Wir aber haſſen ſolche Handlungen, von denen wir die Urſache nicht einſehen, und nehmen keinen Theil dran. Daher ſehen ſich die heutigen Ariſtoteliker, die bloſs Leidenſchaften ohne Charakteren mahlen, (und die ich übrigens in ihrem anderweitigen Werth laſſen will) [15] genöthigt, eine gewiſſe Pſychologie für alle ihre handelnde Perſonen anzunehmen, aus der ſie darnach alle Phänomen ihrer Handlungen ſo geſchickt und ungezwungen ableiten können und die im Grunde mit Erlaubniſs dieſer Herren nichts als ihre eigene Pſychologie iſt. Wo bleibt aber [20] da der Dichter, Chriſtlicher Leſer! wo bleibt die Folie? Groſſe Philoſophen mögen dieſe Herren immer ſeyn, groſſe allgemeine Menſchenkenntniſs, Geſetze der menſchlichen Seele Kenntniſs, aber wo bleibt die individuelle? Wo die uneckle, immer gleich glänzende, rückſpiegelnde, ſie mag im [25] Todtengräberbuſen forſchen oder unterm Reifrock der Königin? Was iſt Grandiſon, der abſtrahirte geträumte, gegen einen Rebhuhn, der da ſteht? Für den mittelmäſsigen Theil des Publikums wird Rouſſeau (der göttliche Rouſſeau ſelbſt —) [24] unendlichen Reiz mehr haben, wenn er die feinſten Adern [30] der Leidenſchaften ſeines Buſens entblöſst und ſeine Leſer mit Sachen anſchaulich vertraut macht, die ſie alle vorhin ſchon dunkel fühlten, ohne Rechenſchaft davon geben zu können, aber das Genie wird ihn da ſchätzen, wo er aus den Schlingen und dem Graziengewebe der feinern Welt Charaktere [35] zu retten weiſs, die nun freilich doch oft wie Simſon ihre Stärke in dem Schooſs der Dame laſſen. **Wir wollen aber unſern Ariſtoteles weiter hören: „Die Trauerſpiele der meiſten Neuern ſind ohne Sitten, es bleiben darum ihre Verfaſſer immer Dichter (in unſern Zeiten durchaus nicht mehr, [40] Handlungen und Schickſale ſind erſchöpft, die konventionellen Charaktere, die konventionellen Pſychologien, da ſtehen [212] wir und müſſen immer Kohl wärmen, ich danke für die Dichter).** Er führt das Beyſpiel zweyer Mahler, des Zeuxes und Polyglotus. Ich will dieſe Stelle übergehen und meine Paradoxe nicht auf alle ſchöne Künſte — doch einen [5] Seitenblick — nach meiner Empfindung ſchätz ich den Charakteriſtiſchen, ſelbſt den Carrikaturmahler zehnmal höher als den Idealiſchen, hyperboliſch geſprochen, denn es gehört zehnmal mehr dazu, eine

Figur mit eben der Genauigkeit und Wahrheit darzuſtellen, mit der das Genie ſie erkennt, [10] als [25] zehn Jahre an einem Ideal der Schönheit zu zirkeln, daß endlich doch nur in dem Hirn des Künſtlers, der es hervorgebracht, ein ſolches iſt. In der Morgenzeit der Welt wars was anders, Zeuxes arbeitete, um uns Kritiker und Geſchmack zu bilden, Apelles Kohle, von einem göttlichen [15] Feuer geleitet, ſchuf wie Gott um ihr ſelbſt willen. Die Idee der Schönheit muß bey unſern Dichtern ihr ganzes Weſen durchdrungen haben — denn fort mit dem rohen Nachahmer, der nie an dieſem Strahl ſich gewärmet hat, auf Theſpis Karre — aber ſie muß nie ihre Hand führen [20] oder zurückhalten, oder der Dichter wird — was er will, Witzling, Pillenverſilberer, Bettwärmer, Bruſtzuckerbecker, nur nicht Darſteller, Dichter, Schöpfer —

Ariſtoteles: „Ein Zeichen für die Wahrheit des Satzes, daß die Fabel, die Ver- und Entwickelung der Begebenhei- [25] **ten in der Tragödie am meiſten gefalle, iſt, weil die, ſo ſich an die Poeſie wagen, weit eher in Anſehung der Diktion und Charaktere fürtreflich ſind, als in der Zuſammenſetzung der Begebenheiten, wie faſt an all unſern erſten Dichtern zu ſehen. „ dies will nichts ſagen. *Dictione et moribus* [30] ſoll gar in einer Klaſſe nicht ſtehen.** Es iſt hier nicht die Rede von [26] hingekleckten Charakteren, von denen all unſere bärtige und unbärtige Schulübungen ſo voll; wo bey einer ſchwimmenden ungefähren Aehnlichkeit des Zuſchauers Fantaſey das Beſte thun muſs — ſelbſt nicht von dem *famam* [35] *sequere sibi convenientia finge* des Horatz, noch von ſeinem *servetur ad imum*, was das *Journal Encyclopedique soutenir les Characteres* nennt — es iſt die Rede von Charakteren, die ſich ihre Begebenheiten erſchaffen, die ſelbſtſtändig und unveränderlich die ganze groſſe Maſchine [40] ſelbſt drehen, ohne die Gottheiten in den Wolken anders nöthig zu haben, als wenn ſie wollen zu Zuſchauern, nicht [213] von Bildern, von Marionettenpuppen — von Menſchen. Ha aber freilich dazu gehört Geſichtspunkt, Blick der Gottheit in die Welt, den die Alten nicht haben konnten, und wir zu unſerer Schande nicht haben wollen. Er fährt fort, [5] wie er denn nicht anders konnte: **„Die Fabel alſo iſt der Grund, (Principium) und gleichſam die Seele der Tragödie, das zweyte aber ſind die Sitten. Es iſt wie in der Mahlerey, wenn einer mit den ſchönſten Farben das Papier beſchmierte, würde er lange ſo nicht ergetzen, als einer,**

[10] der ein Bild darauf hinzeichnet (Er vergleicht also die Fabel mit der Zeichnung, die Charaktere mit dem Kolorit??) Es ist aber das Trauerspiel die Nachahmung [27] einer Handlung, und durch diese Handlung auch der handelnden Personen„ Umgekehrt wird —

[15] Was er von den Sentiments der Diktion der Melopöie der Dekoration — können wir hier unmöglich aufnehmen, wenn wir uns nicht zu einem Traktat ausdehnen wollen. Wir haben es eigentlich mit seinem dramatischen Principium, mit der Basis seines kunstrichterlichen Gebäudes un= [20] teruommen, weil wir doch die Ursache anzeigen müssen, warum wir so halsstarrig sind, auf demselben nicht fortzubauen. Gehen über zum Fundament des Shakespearischen unsers Landsmanns, wollen sehen, ob die Wunder, so er auf jedem gesunden Kopf und unverderbtes Herz thut, wirklich einem [25] *je ne sais quoi* der erleuchtetsten Kunstrichter, einem Ohngefähr, vielleicht einem Planeten, vielleicht gar einem Kometen zuzuschreiben sind, weil er nichts vom Aristoteles gewußt zu haben — Und zum Henker hat denn die Natur den Aristoteles um Rath gefragt, wenn sie ein Genie?

[30] Auf eins seiner Fundamentalgesetze muß ich noch zurückschiessen, das so viel Lärm gemacht, bloß weil es so klein ist, und das ist die so erschröckliche jämmerlichberühmte Bulle von den drey Einheiten. Und was [28] heissen denn nun drey Einheiten, meine Lieben? Ist es nicht die eine, die [35] wir bey allen Gegenständen der Erkenntniß suchen, die eine, die uns den Gesichtspunkt giebt, aus dem wir das Ganze umfangen und überschauen können? Was wollen wir mehr, oder was wollen wir weniger? Ist es den Herren beliebig, sich in dem Verhältniß eines Hauses und eines Tages ein= [40] zuschränken, in Gottes Namen, behalten Sie Ihre Familienstücke, Miniaturgemählde, und lassen uns unsere Welt. [214] Kommt es Ihnen so sehr auf den Ort an, von dem Sie sich nicht bewegen möchten, um dem Dichter zu folgen: wie denn, daß Sie sich nicht den Ruhepunkt Archimeds wählen: *de [da] mihi figere pedem et terram movebo?* Welch [5] ein gröſſer und göttlicher Vergnügen, die Bewegung einer Welt, als eines Hauses? und welche Wohlthat des Genies, Sie auf die Höhe zu führen, wo Sie einer Schlacht mit all ihrem Getümmel, Jammern und Grauen zusehen können, ohne Ihr eigen Leben, Gemüthsruhe, und Behagen [10] hineinzuflechten, ohne auf dieser

grauſamen Scene Akteur zu ſeyn. Liebe Herren! was ſollen wir mehr thun, daß ihr ſelig werdet? wie kann mans euch bequemer machen? Nur zuſchauen, ruhen und zuſchauen, mehr fodern wir nicht, warum wollt ihr denn nicht auf dieſem Stern ſtehen [15] bleiben, und in die [29] Welt 'nabgucken, aus kindiſcher Furcht den Hals zu brechen?

Was heiſſen die drey Einheiten? hundert Einheiten will ich euch angeben, die alle immer doch die eine bleiben. Einheit der Nation, Einheit der Sprache, Einheit der Re= [20] ligion, Einheit der Sitten — ja was wirds denn nun? Immer daſſelbe, immer und ewig daſſelbe. Der Dichter und das Publikum müſſen die eine Einheit fühlen aber nicht klaſſifiziren. Gott iſt nur Eins in allen ſeinen Werken, und der Dichter muß es auch ſeyn, wie groß oder [25] klein ſein Wirkungskreiß auch immer ſeyn mag. Aber fort mit dem Schulmeiſter, der mit ſeinem Stäbchen einem Gott auf die Finger ſchlägt.

Ariſtoteles. Die Einheit der Handlung. *Fabula autem est una, non ut aliqui putant, si circa unum sit.* [30] Er ſondert immer die Handlung von der handelnden Hauptperſon ab, die *bongré malgré* in die gegebene Fabel hineinpaſſen muß, wie ein Schiffsthau in ein Nadelöhr. Unten mehr davon, bey den alten Griechen wars die Handlung, die ſich das Volk zu ſehen verſammlete. Bey uns [35] iſts die Reihe von Handlungen, die wie Donnerſchläge auf einander folgen, eine die andere ſtützen und heben, in ein groſſes Ganze zuſammenflieſſen müſſen, das [30] hernach nichts mehr und nichts minder ausmacht, als die Hauptperſon, wie ſie in der ganzen Gruppe ihrer Mithändler hervorſticht. [40] Bey uns alſo *fabula est una si circa unum sit.* Was können wir dafür, daſs wir an abgeriſſenen Handlungen kein [215] Vergnügen mehr finden, ſondern alt genug geworden ſind. ein Ganzes zu wünſchen? daſs wir dem Menſchen ſehen wollen, wo jene nur das unwandelbare Schickſal und ſeine geheimen Einflüſſe ſahen. Oder ſcheuen Sie ſich, meine Herren! [5] einen Menſchen zu ſehen?

Einheit des Orts — oder möchten lieber ſagen, Einheit des Chors, denn was war es anders? Kommen doch auf dem Griechiſchen Theater die Leute wie gerufen und gebeten herbey, und kein Menſch ſtößt ſich daran. Weil wir [10] uns freuen,

daß Sie nur da ſind — weil das Chor dafür da ſteht, daß ſie kommen ſollen, und ſich das im Kopf eines Freundes geſchwind zuſammenreimt, was wohl die *causa prima* und *remotior* der Ankunft ſeines Freundes ſeyn möchte, wenn er ihn eben in ſeinen Armen drückt.

[15] Einheit der Zeit, worin Ariſtoteles gar den weſentlichen Unterſcheid des Trauerſpiels von der Epopee ſezt. Am Ende des 5ten Kapitels: „Die Epopee iſt alſo bis auf den [31] Punkt mit der Tragödie eins, daß jede eine Nachahmung edler Handlungen mittelſt einer Rede iſt. Darinn aber unterſchie- [20] den, daß jene ein einfaches Metrum und als eine Erzählung lang fortgeht, dieſe aber, wenn es möglich, nur den Umlauf einer Sonne in ſich ſchließt, da die Epopee von unbeſtimmter Zeit iſt.„ Sind denn aber zehn Jahr, die der Trojaniſche Krieg währte, nicht eben ſo gut beſtimmte [25] Zeit als *unus solis ambitus?* Wo hinaus, lieber Kunſtrichter, mit dieſer *differentia specifica?* Es ſpringt ja in die Augen, daß in der Epopee der Dichter ſelbſt auftritt, im Schauſpiele aber ſeine Helden. Warum ſondern wir denn das Wort vorſtellen, das einzige Prädikat zu dieſem [30] Subjekt, von der Tragödie ab, die Tragödie ſtellt vor, das Heldengedicht erzehlt: aber freylich in unſern heutigen Tragödien wird nicht mehr vorgeſtellt.

Wenn wir das Schickſal des Genies betrachten (ich rede von Schriftſtellern) ſo iſt es unter aller Erdenſöhne [35] ihrem das bängſte, das traurigſte. Ich rede ehrlich, von den gröſſeſten Produkten alter und neuer Zeiten. Wer lieſt ſie? wer genießt ſie? — Wer verdaut ſie? Fühlt das, was ſie fühlte? Folgt der unſichtbaren Kette, die ihre ganze große Maſchine in eins ſchlingt, ohne ſie [32] einmal fahren zu laſſen? [40] Welches Genie lieſt das andere ſo? — Mitten im helleſten Anſchaun der Zaubermächte des andern und ihren Wirkun- [216] gen und Stöſſen auf ſein Herz, dringen Millionen unberufene Gedanken — dein Blatt Kritik — dein unvollendeter Roman — dein Brief — oft bis auf die Wäſche hinunter — weg ſind die ſüſſen Illuſionen, da zappelt er wieder auf [5] dem Sande, der vor einem Augenblicke im Meere von Wolluſt dahin ſchwamm. Und wenn das Genie ſo lieſt *ω πωποι* wie lieſt der Philiſter denn? Wo iſt da lebendige Vorſtellung der tauſend großen Einzelheiten, ihrer Verbindungen, ihres göttlichen ganzen Eindrucks? Was kann der Epo- [10] peendichter thun, unſere Auf-

merkſamkeit feſt zu halten, an ſeine Galeere anzuſchmieden und dann mit ihr 'von zu fahren? Einen Vorrath von Witz verſchütten, der ſich tauſendmal erſchöpft (ſiehe Fielding und andere) oder wie Homer, blind das Publikum zu verachten und für ſich ſelber ſingen? [15] Der Schauſpieldichter hats beſſer, wenn das Schickſal ſeine Wünſche erhören wollte. Schlimmer, wenn ſie es nur halb erhört. Werd ich geleſen und der Kopf iſt ſo krank oder ſo klein, daß alle meine Pinſelzüge unwahrgenommen vorbey ſchwimmen, geſchweige in ein Gemählde zuſammenflieſſen — [20] Troſt! ich wollte nicht geleſen [33] werden. Angeſchaut. Werd ich aber vorgeſtellt und verfehlt — ſo möcht ich Palet und Farben ins Feuer ſchmeiſſen, weit inniger betroffen, als wenn eine Bethſchweſtergeſellſchaft mich zum Böſewicht affterredet. Bin ich denn ein Böſewicht? Und bin ich denn — und [25] ſchlag in die Hände — was ihr aus mir machen wollt?

Aber wie gewinnen könnte ich (ſagt der Künſtler) oh welch ein herrlicher Dank? welch eine ſeligere Belohnung aller Mühe, Furcht und Leiden, wie gar nichts Ehrenſäulen und Penſionen dagegen, zu denen der Künſtler nie den Weg [30] hat wiſſen wollen — als meine Ideen lebendig gemacht, realiſirt zu ſehen. Zu ſehen das Ganze und ſeine Wirkung wie ich es dachte — o ihr Beförderer der Künſte! ihr Mäcenen! ihr Auguſte! *non saginandi* — nur Platz, unſer Schauſpiel aufzuführen und ihr ſollt Zuſchauer ſeyn. Euer [35] ganzes Volk. Da ihr im Angeſichte eures ganzen Volks auf dem Theater der Welt eure Rollen ſpielen müßt und ſich der Nachruhm nicht beſtechen läßt — wo wollt ihr euch verewigen als hier? Horatz ſchlug das *carmen lyricum* vor, aber ſiehe, ich ſage euch, euer Ruhm ſtirbt mit ſeinem [40] Schall, bleibt ſelber nur Schall, nie in Anſchauen, nie in [217] Bewegungen des Herzens verwan- [34] delt. Cäſar iſt in Rom ſo nie bedauert worden, als unter den Händen Shakeſpears.

Wir ſehen alſo, was der dramatiſche Dichter vor dem epiſchen gewinnt, wie kürzern Weg zum Ziel, ſein groſſes [5] Bild lebendig zu machen, wenn er nur ſichere Hand hat, in der Puls der Natur ſchlägt, vom göttlichen Genius geführt. Richter der Lebendigen und der Todten. — Er braucht die Sinne nicht mit Witz und Flittern zu feſſeln, das thut der Dekorationenmahler für ihn, aller Kunſtgriffe [10] überhoben, ſchon eingeſchattet von dem magiſchen Licht, auf das jener ſo viel Koſten verſchwendet, führt er uns

dahin, wo er wollte, ohne andern Aufwand zu machen, als was er so gern aufwendet, sein Genie. Hundert Sachen setzt er zum voraus, die ich hier nicht nennen mag — und wie [15] höher muß er fliegen! Ach mir, daß ich die Geheimnisse unserer Kunst verrathen muß, den Flor wegziehen, der ihren Reitz so schön und schamhaft in seine Falten zurückbarg und doch vielleicht noch zu wenig verrathen habe. Heut zu Tage, da man genieſſen will, ohne das Maul aufzuthun, [20] muß Venus Urania selbst zur Kokette werden — fort! Rache!

Da wir am Fundament des Aristotelischen Schauspiels ein wenig gebrochen und [35] mit Recht befürchten müssen — so wollen wirs am andern Ende versuchen, auf das Dach [25] des französischen Gebäudes klettern, und unsere gesunde Vernunft und Empfindung fragen.

Was haben uns die Primaner aus den Jesuiterkollegien geliefert? Meister? Wir wollen doch sehen. Die Italiener hatten einen Dante, die Engelländer Shakespearn, die [30] Deutschen Klopstock, welche das Theater schon aus ihrem eigenen Gesichtspunkt ansahen, nicht durch Aristoteles Prisma. Kein Naserümpfen, daß Dantens Epopee hier vorkommt, ich sehe überall Theater drin, bewegliches, Himmel und Hölle, den Mönchszeitenanalog. Da keine Einschränkungen von [35] Ort und Zeit, und freylich, wenn man uns auf der Erde keinen Platz vergönnen will, müssen wir wohl in der Hölle spielen. Was Shakespear und Klopstock in seinem Bardiet gethan, wissen wir alle, die Franzosen aber erschrecken vor allem solchen Unsinn, wie Voltaire wider den la [40] Motte, der im halben Rausch was herlallt, von dem er selbst nicht Rechenschaft zu geben weiß: *Le [Les] Francois sont* [218] *les premiers qui ont fait revivre ces sages regles de Theatre, les autres peuples — Mais comme ce joug etoit juste et que la raison triomphe enfin de tout —*

[36] Man braucht nicht lange zu beweisen, daß die franzö- [5] sischen Schauspiele den Regeln des Aristoteles entsprechen, sie haben sie bis zu einem Punkt hinausgetrieben, der jedem Mann von gesunder Empfindung Herzensangst verursacht. Es giebt nirgend in der Welt so grübelnde Beobachter der drey Einheiten: der willkührliche Knoten der Handlung ist [10] von den französischen Garnwebern zu einer solchen Vollkommenheit

bearbeitet worden, daß man ihren Witz in der That bewundern muß, als welcher die simpelsten und natürlichsten Begebenheiten auf so seltsame Arten zu verwirren weiß, daß noch nie eine gute Komödie ausser Landes ist geschrie- [15] ben worden, die nicht von funfzigen ihrer besten Köpfe immer wieder in veränderter Gestalt wäre vorgezeigt worden. Sie setzen, wie Aristoteles, den ganzen Unterscheid des Schauspiels darinn, daß es vier und zwanzig Stunden währt und *suavi sermone*, siehe seine Definition. Das Erzäh- [20] len im Trauerspiel und in der Epopee ist ihnen gleichgültig und sie machen mit dem Aristoteles die Charaktere nicht nur zur Nebensache, sondern wollen sie auch, wie Madame Dacier gar schön auseinandergesetzt hat, gar nicht einmal im Trauerspiele leiden. Ein Unglück, daß die gute Frau [37] bey [25] Charakteren sich immer Masken und Fratzen dachte, aber wer kann davor?

Wenn also die französischen Schauspiele gröstentheils nach den Regeln des Aristoteles — und seiner Ausleger zugeschnitten sind — wenn wir vorhin bey der Theorie zu [30] murren fanden, und bey der Ausübung hier gar — — was bleibt uns übrig? Was, als die Natur Baumeisterin seyn zu lassen, wie Virgil die Dido beschreibt.

Talis Dido erat, talem se laeta ferebat
Per medios, instans operi regnisque futuris.
[35] *Tum foribus divae media testudine templi*
Septa armis, solioque alte subnixa resedit
Jura dabat, legesque viris, operumque laborem
Partibus aequabat iustis —

Ists nicht andem, daß Sie in allen französischen [40] Schauspielen (wie in den Romanen) eine gewisse Aehnlich- [219] keit der Fabel gewahr werden, welche, wenn man viel gelesen oder gesehn hat, unbeschreiblich eckelhaft wird. Ein offenbarer Beweis des Handwerks. Denn die Natur ist in allen ihren Wirkungen mannigfaltig, das Handwerk aber [5] einfach, und Athem der Natur und Funke des Genies ists, das noch unterweilen zu unserm Trost uns durch eine kleine Abwechselung entschädigt. Fürchte nicht, [38] liebes Publikum, wenn du die Dämme so hoch aufziehst, die Grenzen so weit steckst, von Dichterlingen überschwemmt zu werden. Sie [10] lieben das freye Feld nicht, sie

befinden sich besser hinter den Aussenwerken des Handwerks. Es keine Kleinigkeit, Schlingen für die Herzen auszuwerfen, alle die tausend Köpfe wegzuzaubern und willig zu machen uns zu folgen. Die französischen Intriguen, deren sie ganze Kramladen voll ha- [15] ben, die sie verändern, bereichern, zusammenflicken wie die Moden, werden sie nicht von Tage zu Tage uninteressanter, abgeschmackter? Es geht ihren Schauspieldichtern wie den lustigen Räthen in Gesellschaften, die in der ersten halben Stunde erträglich, in der zweyten sich selbst wiederholen, in [20] der dritten von niemand mehr gehört werden als von sich selbst. Hab ich doch letzt eine lange Komödie gesehen, die nur auf einem Wortspiel drehte. Ja wenn solche *trifles light as air* von einem Shakespear behandelt werden, aber wenn die Intrigue das Wesen des Stücks ausmacht, und [25] die Verwirrung besteht in einem Wort, so ist das ganze Stück so viel werth — als ein Wortspiel. Woher aber diese schimmernde Armuth? Der Witz eines Shakespears erschöpft sich nie und hätt' er noch so viel Schauspiele geschrieben. Sie kommt — erlauben [39] Sie mirs zu sagen [30] ihr Herren Aristoteliker! — sie kommt aus der Aehnlichkeit der handelnden Personen, *partium agentium*, die Mannigfaltigkeit der Charaktere und Psychologien ist die Fundgrube der Natur, hier allein schlägt die Wünschelruthe des Genies an. Und sie allein bestimmt die unendliche Mannig- [35] faltigkeit der Handlungen und Begebenheiten in der Welt. Nur ein Alexander und nach ihm keiner mehr, und alle Wuth der Parallelköpfe und Parallelbiographen wird es dahin nicht bringen, eine vollkommen getreue Kopie von ihm aufzuweisen. Selbst die Parallelensucht verräth die Leute [40] und macht einen besonderen Bestimmungsgrund ihrer Individualität.

[220] Es ist keine Kalumnie (ob in den Gesellschaften laß ich unentschieden) daß die Franzosen auf der Scene keine Charaktere haben. Ihre Helden, Heldinnen, Bürger, Bürgerinnen, alle ein Gesicht, eine Art zu denken, also auch [5] eine grosse Einförmigkeit in den Handlungen. Geeinzelte Karrikaturzüge in den Lustspielen geben noch keine Umrisse von Charaktern, personificirte Gemeinplätze über den Geitz noch keine Personen, ein kützlichtes Mädchen und ein Knabe, die allenfalls ihre Rollen umwechsein [umwechseln]

könnten, noch keine [10] Liebhaber. Ich suchte Trost in den sogenannten Charakterstücken, allein ich fand so viel [40] Aehnlichkeit mit der Natur (und noch weniger) als bey den Charaktermasken auf einem Ball.

Ihr ganzer Vorzug bliebe also der Bau der Fabel, die [15] willkührliche Zusammensetzung der Begebenheiten, zu welcher Schilderey der Dichter seine eigene Gemüthsverfassung als den Grund unterlegt. Sein ganzes Schauspiel (ich rede hier von Meisterstücken) wird also nicht ein Gemählde der Natur, sondern seiner eigenen Seele. Und da haben wir oft [20] nicht die beste Aussicht zu hoffen. Ist etwas Saft in ihm, so finden wir doch bey jeder Marionettenpuppe, die er herhüpfen und mit dem Kopf nicken läßt, seinen Witz, seine Anspielungen, seine Leidenschaften und seinen Blick. Nur in einen willkührlichen Tanz komponirt, den sie alle eins nach [25] dem andern abtanzen und hernach sich gehorsamst empfehlen. Welcher Tanz wie die Contretänze so oft wieder von neuem verwirrt, verschlungen, verzettelt wird, daß zuletzt Tänzer und Zuschauer die Geduld verlieren. Oder ist der Kopf des Dichters schon ausgetrocknet, so stoppelt er Schul- [30] brocken aus dem Lukan und Seneka zusammen, oder leiht vom Euripides und Plautus, die wenigstens gelehrtes Verdienst haben, und bringt das in schöne fliessende Verse, *suavi sermone*. Oder fehlt es ihm an allem, so [41] nimmt er seine Zuflucht zu dem — französischen Charakter, welcher nur ei- [35] ner — und eigentlich das *summum* oder *maximum* aller menschlichen Charaktere ist. Macht seinen Helden äußerst verliebt, äußerst großmüthig, äußerst zornig, alles zusammen und alles auf einmal, diesen Charakter studiren alle ihre Dichter und Schauspieler unabläßig und streichen ihn wie [40] das Rouge auf alle Gesichter ohne Ansehen der Person.

[221] Ich sage, der Dichter mahlt das ganze Stück auf seinem eigenen Charakter (denn der eben angeführte Fall ereignet sich eigentlich nur bey denen, die selbst gar keinen Fond, keinen Charakter haben). So sind Voltairens Hel- [5] den fast lauter tolerante Freygeister, Corneillens lauter Senekas. Die ganze Welt nimmt den Thon ihrer Wünsche an, selbst Rousseau in seiner Heloise, das beste Buch, das jemals mit

französischen Lettern ist abgedruckt worden, ist davon nicht ausgenommen. So sehr er abändert, so ge- [10] schickt er sich hinter die Personen zu verstecken weiß, die er auftreten läßt, so guckt doch immer, ich kann es nicht läugnen, etwas von seiner Perücke hervor, und das wünscht' ich weg, um mich ganz in seine Welt hinein zu täuschen, in dem Pallast der Armide Nektar zu schlürfen. Doch das [15] im Vorbeygehen, zum Theater zurück. Voltaire selbst hat eingese- [42] hen, daß einer willkührlich zusammengesetzten Fabel, die nur in den Wünschen des Dichters (oft in seiner Gebährerinangst und Autorsucht) nicht in den Charakteren den Grund hat, das Reizende und Anziehende fehle, das uns auch nach [20] befriedigter Neugierde beym zweyten Anblick unterhalten und nähren kann, er sucht also dieses wie eine geschickte Kokette durch äussern Putz zu erhalten. Die Diktion, die Symmetrie und Harmonie des Verses, der Reim selbst, für den er fast zum Märtyrer wird. Pradon und Racine hatten [25] eine Phädra geschrieben. *La conduite de ces deux ouvrages*, sagt er, *est a peu près la même. Il y-a plus. Les personnages des deux pieces se trouvant dans les mêmes situations, disent presque les mêmes choses; mais c'est là qu'on distingue le grand homme et le* [30] *mauvais poëte, c'est lorsque Racine et Pradon pensent de même, qu'ils sont les plus differens.* Merken Sie wohl, *Racine et Pradon.* Hier steht also nur *Racine* auf der Bühne und dort nur *Pradon.* Aber haben wir denn die beyden Herren hervorgerufen? Sie hätten immer war- [35] ten können, bis das Stück zu Ende war.

Zugegeben, daß bey einer mäßigen Portion allgemeiner Kenntniß des menschlichen Herzens diese Zunft auch Leidenschaften, etwas mehr als Neugier zu erregen wüste, da [43] doch gemeinhin die warme Einbildungskraft des Zuschauers bey [40] den schön aufgeputzten Worten wie beym Putz einer Hure das beste dazu thun muß — untersuchen Sie sich, meine [222] Herren! wenn Sie aus dem Schauspielhause fortgehen, was ist das Residuum davon in Ihrer Brust? Dampf, der verraucht, sobald er an die Luft kommt. Sie merkten dem Dichter das Kunststück ab, Sie sahen ihm auf die Finger, [5] es ist doch nur eine Komödie, sagen Sie und wer war die in der zweyten Loge? Was gilts, Sie greifen

ſich gar an den Kopf, wenn Sie aufmerkſam zugeſehen haben, und ich ſage Ihnen im Vertrauen, daß ein ſolches Stück in vollem Ernſt den Kopf des Zuſchauers mehr angreift als den Kopf [10] des Komödianten und Poeten zuſammengenommen. Denn er muß das hinzudenken, was —

Ja wenn noch hinter jedem Stück der Autor in ſelbſt eigener Perſon aufträte, ein *examen* anſtellte, *remarques* machte, die Wahrſcheinlichkeit ſeiner Erfindungen und Träume [15] plaidirte und Sie ſo *per syllogismum* dahin brächte, zu bekennen, ſein Stück ſey ſchön. So aber bleibt man noch immer im Zweifel und das iſt das ärgſte, was man aus einem Stück nach Hauſe tragen kann.

Daß ich dieſes trockene Stück Räſonnement mit einem [20] Nägelchen ſpicke, will ich —

[44] Voltaire und Shakeſpear wetteiferten einſt um den Tod des Cäſars. Die ganze Stadt weiß davon. Ich möchte ſagen, ein kleiner Vogel verbarg ſich einſt unter die Flügel eines Adlers, darnach ſatzt' er ihm auf den Rücken und [25] dann: *Quo me Bache rapis tui plenum?* Hernach, die Hiſtorie iſt luſtig, klatſcht' ein berühmter Kunſtrichter in die Hände: *il nostro poeta ha fatto quel uso di Shakespeare che Virgilio faceva di Ennio.* Nur möchte man beherzigen, mit wie vieler Vorſicht — und daß er blos den [80] Ernſt der Engelländer auf die vaterländiſche Bühne gebracht, nicht aber ihre Wildheit. Dawider hätt' ich nun nichts einzuwenden, wenn man mir erlaubt, die Vorſicht, durch Ohnmacht zu überſetzen, den harten Ausdruck *ferocitá*, durch Genie, und die Moral drunter ſchreibe: Wenn der Fuchs [85] die Trauben nicht langen kann —

In eine ausführliche Parallele des Julius Cäſar und des *la mort de Caesar* mag ſich ein anderer einlaſſen — nicht den beyderſeitigen Bau der Fabel, Gruppirung der Charaktere, Vorbereitung und Schwingung der Situationen — nichts von der Portia ſagen, die V. nicht würdig fand — [40] nichts von der nahen Blutsfreundſchaft zwiſchen Cäſar und [223] Brutus, die er wie einen blauen Lappen aufs grüne Kleid — bloß beyde Dich- [45] ter an den Stellen zuſammenhalten, wo ſie eine und dieſelbe Perſon in einer

und derſelben Situation ſprechen laſſen, um zu zeigen, *lorsque Racine et Pra-* [5] *don pensent de même qu'ils sont les plus differens.*

Es ſey der Monologe des Brutus als die groſſe That noch ein Embryo in ſeinem Gehirn lag, durchs Schickſal gereift ward, dann durch alle Hinderniſſe brach und wie Minerva in völliger Rüſtung geboren ward. Dieſen Gang [10] eines groſſen Entſchluſſes in der Seele hat V. — vielleicht nicht geſehen. Erſt zum Shakeſpear, meine Herren! Sein Brutus ſpaziert in einer Nacht, wo Himmel und Erde im Sturm untergehen wollen, gelaſſen in ſeinem Garten. Räth aus dem Lauf der Sterne, wie nah der Tag iſt. Kann [15] ihn nicht erwarten, befiehlt ſeinem Buben, ein Licht anzuzünden. „Es muß durch ſeinen Tod geſchehen: dafür hab ich für mein Theil nicht die geringſte Urſache, aber um des Ganzen willen„ — Philoſophiert noch, berathſchlagt noch ruhig und kalt, derweile die ganze Natur der bevorſtehenden [20] Symfonie ſeiner Gemüthsbewegungen präambulirt. Lucius bringt ihm Zettel, die er auf ſeinem Fenſter gefunden. Er dechiffrirt ſie beym Schein der Blitze. „Rede — ſchlage — verbeßre — du ſchläfſt„ — ha er reift, er reift der fürchterliche Entſchluß [46] „Rom! ich verſprech' es dir.„ Lucius ſagt [25] ihm, morgen ſey der 15te Merz, der Krönungstag Cäſars. Brutus ſchickt ihn heraus. Jetzt das Wehgeſchrey der Gebährerin, wie in kurzen, entſetzlichen Worten: „Zwiſchen der Ausführung einer furchtbaren That und ihrer Empfängniß iſt die ganze Zwiſchenzeit wie ein ſchreckenvoller Traum: der [30] Genius und die ſterblichen Werkzeuge ſind alsdann in Berathſchlagung und die innere Verfaſſung des Menſchen gleicht einem Königreich, das von allgemeiner Empörung gährt (Wiel. Ueberſ.) Lucius meld't die Zuſammenverſchwornen — nun iſts da — die ganze Art — ſie ſollen kommen — [35] der Empfang iſt kurz, Helden anſtändig, die auf gleichen Thon geſtimmt, ſich auf einen Wink verſtehen. Caſſius will, ſie ſollen ſchwören (die ſchwindliche Cholera) Brutus „Keinen Eid! Wenn Schickſal des menſchlichen Geſchlechts, tiefes Gefühl der ſterbenden Freyheit zu ſchwache Bewegungsgründe [40] ſind, ſo gehe jeder wieder in ſein Bette — was ſoll ich hier abſchreiben, Sie mögens ſelber leſen, das läßt

ſich nicht zer- [224] ſtücken. „Junge! Lucius! ſchläfſt du ſo feſte?„ Wer da nicht Addiſons Seraph auf Flügeln des Sturmwinds Götterbefehle ausrichtend gewahr wird — wem die Würde menſchlicher Natur nicht dabey im Buſen aufſchwellt und [5] ihm [47] den ganzen Umfang des Worts: Menſch — fühlen läßt —

Laßt uns den franzöſiſchen Brutus beſuchen!

Schon im erſten Akt hat er Cäſarn ſeine ganze Herzensmeynung entdeckt, ſagt ihm ins Geſicht, er ſey ein grö- [10] ſſerer Feind der Römer, als die Parther, er verabſcheue ſeine Zärtlichkeit, im zweyten Akt fängt er gleich an auf Antonius zu ſchimpfen, der weiter nichts von ihm verlangte als eine Unterredung mit Cäſarn und Antonius, oder vielmehr — ſchimpft wieder auf die Römiſche Tugend: *Tu veux* [15] *être un heros, mais tu n'est qu'un barbare,* geht drauf ganz boshaft fort und nun — merken Sie auf, wie die Champagnerbouteille aufbrauſt, nachdem der Zapfen heraus iſt: *Quelle bassesse* (Brutus) *o ciel! et quelle ignominie, Voila donc tes soutiens* (bis auf den letzten Tro- [20] pfen) *Voila* *vos successeurs Horace, Decius* (kurz er ruft alle Helden des alten Roms in Chronologiſcher Ordnung um Beyſtand an und Pompejus erhört ihn *in loco*). *Que vois je grand Pompée — Tu dors Brutus — Rome mes yeux sur toi seront toujours ouverts* (ein Wort- [25] ſpiel) *Mais quel autre billet* (ey ey alle auf einmal und auf einem Flecken. Wir kamen alle auf den Einfall, Pompejens Statue damit zu behängen — und wahrſagten, daß er ſie da [48] finden würde. So muß man die Geſchichte verſchönern. Das Fenſter — wie gemein! aber Pompejus [30] Statue — warum ſie ihm nicht lieber in den Mund geſteckt, wie die alten Mahler ihre Zettel?

Nun kommen die Zuſammenverſchwornen zu ihm. Cimber ſetzt die Epiſche Trompete an den Mund, wer Luſt hat, mag ſeine Deklamation mit der Erzehlung des Casca [35] im S. vergleichen. Nun was thut Caſſius drauf? er predigt, und Brutus macht eine feine kritiſchphiloſophiſche Gloſſe zum Lebenslauf des alten Cato aus Utika. *Sa mort fut inutile — est c'est la seule faute ou tomba ce grand homme.* Nun geht das predigen auf zwey Sei- [40] ten fort, jeder ſagt mit andern Worten, was der andere vor ihm geſagt, auf einmal

ereifert ſich Brutus jählings, [225] weil der Akt bald zu Ende geht: *Jurez donc,* ſagt er, *avec moi, jurez,* ſagt er, *sur çette epée, par le saug* [*sang*] *de Caton* (obſchon er einen Bock damals gemacht) *par celui de Pompée,* und Caſſius ſchwört mit ihm und Brutus tritt [5] zur Statue des Pompejus und ſchwört wieder und — haben Sie genug, meine Herren? — *allons preparons nous, c'est trop nous arreter.* —

Was kann ich davor? — — Soll ich Ihnen noch die Leichenreden gegeneinander halten? — Ich denke, ich habe [10] ſchon zu [49] viel geſagt, und, wenn mir dieſe chymiſche Metapher erlaubt iſt, man darf nur von jedem einige Tropfen in die Solution thun, um zu ſehen, welches Acidum das ſtärkere iſt und das andere zum Recipienten herausjagt. Doch da es Geſchöpfe und Leſer von allen Arten giebt, ſo [15] müſſen auch Schriftſteller — aber *Signor Conte,* daß Sie als ein ſo aufgeklärter Kunſtrichter: *il nostro Poeta ha fatto quel uso di Shakespeare che Virgilio faceva di Ennio — quo nunc se proripit ille?*

Virg.

---

[20] Noch ein Paar Worte übern Ariſtoteles. Daſs er grade im Trauerſpiele, wo auf die handelnden Perſonen alles ankommt, das die Epopee dramatiſiert, heiſsen könnte, den Charakteren ſo wenig giebt, wundert mich, könnt' ich nicht reimen, wenn ich nicht den Grund davon tiefer fände, in [25] nichts weniger, als dem ἦ θος der Schauſpiele.

Die Schauſpiele der Alten waren alle ſehr religiös, und war dies wohl ein Wunder, da ihr Urſprung Gottesdienſt war. Da nun *fatum* bey ihnen alles war, ſo glaubten ſie eine Ruchloſigkeit zu begehen, wenn ſie Begebenhei- [30] **ten aus den Charakteren be-** [50] **rechneten, ſie bebten vor dem Gedanken zurück. Es war Gottesdienſt, die furchtbare Gewalt des Schickſals anzuerkennen, vor ſeinem blinden Deſpotismus hinzuzittern. Daher war Oedip ein ſehr ſchickliches Sujet fürs Theater, einen Diomed führte man nicht** [35] **gern auf. Die Hauptempfindung, welche erregt werden ſollte, war nicht Hochachtung für den Helden, ſondern blinde**

und knechtiſche Furcht vor den Göttern. Wie konnte Ariſtoteles alſo anders: *secundum autem sunt mores.* Ich ſage, blinde und knechtiſche Furcht, wenn ich als Theologe [226] ſpreche. Als Aeſthetiker, war dieſe Furcht das einzige, was dem Trauerſpiele der Alten den *haut gout,* den Bitterreiz gab, der ihre Leidenſchaften allein in Bewegung zu ſetzen wuſte. Von jeher und zu allen Zeiten ſind die Empfin- [5] dungen, Gemüthsbewegungen und Leidenſchaften der Menſchen auf ihre Religionsbegriffe gepfropfet, ein Menſch ohne alle Religion hat gar keine Empfindung (weh ihm!) ein Menſch mit ſchiefer Religion ſchiefe Empfindungen und ein Dichter, der die Religion ſeines Volks nicht gegründet hat, [10] iſt weniger als ein Meßmuſikant.

Was wird nun aus dem Oedip des Herrn Voltaire, aus ſeinem *impitoyables dieux, mes crimes sont les votres.* Gott verzeihe mir, ſo oft ich das gehört, hab ich meinen Hut andächtig zwiſchen beyde Hände genommen, [51] und [15] die Gnade des Himmels für den armen Schauſpieler angefleht, der Gotteslästerungen ſagen mußte, weil er ſie gelernt hatte. Und was beym Griechen mein ganzes Mitleiden aus der Bruſt herausgeſchluchſt haben würde, macht beym Franzoſen mein Herz für Abſcheu zum Stein. Wer? was? [20] Oedip? iſt das geſchehen? Wenn es geſchehen iſt, warum bringt ihrs auf die Bühne wie es geſchah, nicht vielmehr, wie Ariſtoteles ſelber verlangt, wie es geſchehen ſollte. Bey dem Griechen ſollte Oedip ein Monſtrum von Unglück werden, weil Jokaſta durch ihren Fürwitz Apolln geärgert, die [25] Ehrfurcht vor ihm aus den Augen geſetzt. Aber bey dem Franzoſen hätt' er ſein Unglück verdienen ſollen, oder fort von der Bühne. Wenigſtens mußt du mir ein Brett zuwerfen, Dichter, woran ich halten kann, wenn du mich auf dieſe Höhe führſt. Ich fordre Rechenſchaft von dir. Du [30] ſollſt mir keinen Menſchen auf die Folter bringen, ohne zu ſagen warum.

Damit wir nun, unſern Religionsbegriffen und ganzen Art zu denken und zu handeln analog, die Gränzen unſers Trauerſpiels richtiger abſtecken, als bisher geſchehen, ſo müſ- [35] ſen wir von einem andern Punkt ausgehen, als Ariſtoteles, wir müſſen, um den unſrigen zu nehmen, den

Volksgeſchmack der Vorzeit und unſers Vaterlandes zu Rathe ziehen, der noch [52] heut zu Tage Volksgeſchmack bleibt und bleiben wird. Und da find ich, daß er beym Trauerſpiele oder Staats- [40] aktion, iſt gleich viel, immer drauf losſtürmt (die Aeſthetiker mögens hören wollen oder nicht) das iſt ein Kerl! das ſind [227] Kerls! bey der Komödie aber iſts ein anders. Bey der geringfügigſten drollichten, poſſirlichen unerwarteten Begebenheit im gemeinen Leben rufen die Blaffer mit ſeitwärts verkehrtem Kopf: Komödie! Das iſt eine Komödie! ächzen die [5] alten Frauen. Die Hauptempfindung in der Komödie iſt immer die Begebenheit, die Hauptempfindung in der Tragödie iſt die Perſon, die Schöpfer ihrer Begebenheiten.

Alſo ganz oder gar wider Madame Dacier in ihrer Vorrede zum Terenz, der ich bey dieſer Gelegenheit höflichſt die [10] Hände küſſe.

Das Trauerſpiel bey uns war alſo nie wie bey den Griechen das Mittel, merkwürdige Begebenheiten auf die Nachwelt zu bringen, ſondern merkwürdige Perſonen. Zu jenem hatten wir Chroniken, Romanzen, Feſte, zu dieſem [15] Vorſtellung, Drama. Die Perſon mit all ihren Nebenperſonen, Intereſſe, Leidenſchaften, Handlungen. Und war ſie todt, ſo ſchloß das Stück, es müßte denn noch ihr Tod Würkungen veranlaßt haben, die auf die Perſon ein noch helleres Licht zurückwürfen. Daher führen uns unſere älte- [20] ſten Schauſpieldichter oft in einem Akt ohne Anſtoß durch verſchiedene Jahre fort, ſie wollen uns die ganze Perſon [53] in allen ihren Verhältniſſen zeigen, ja Hanns Sachſe findt ſo wenig Bedenklichkeiten drin, ſeine geduldige Griſelda in einem Auftritte freyen, heyrathen, ſchwanger werden und [25] gebähren zu laſſen, daß er vielmehr im Prolog ſeine Zuſchauer für der allzuſtarken Illuſion warnet und ihnen auf ſein Ehrenwort verſichert, daß alle Sachen ſo eingericht, daß keinem Menſchen ein Schaden geſchicht. Woher das Zutrauen zu der Einbildungskraft ſeines Publi- [30] kums? Weil er ſicher war, daß ſie ſich aus der nehmlichen Abſicht dort verſammlet hatten, aus der er auf-

getreten war, ihnen einen Menſchen zu zeigen, nicht eine Viertelſtunde.

So iſts mit den hiſtoriſchen Stücken Shakeſpears: hier möchte ich Charakterſtücke ſagen, wenn das Wort nicht [85] ſo gemisbraucht wäre. Die Mumie des alten Helden, die der Biograph einſalbt und ſpezereyt, in die der Poet ſeinen Geiſt haucht. Da ſteht er wieder auf, der edle Todte, in verklärter Schöne geht er aus den Geſchichtbüchern hervor und lebt mit uns zum andernmahle. O wo finde ich Worte, [40] dieſe herzliche Empfindung für die auferſtandenen Todten anzudeuten — und ſollten wir ihnen nicht mit Freuden nach [228] Alexandrien, nach Rom, in alle Vorfallenheiten ihres Lebens folgen und das: ſeelig ſind die Augen, die dich geſehen haben, nun für uns behalten? Habt ihr nicht Luſt ihnen zuzuſehen, [54] meine Herren? In jeder ihrer kleinſten Handlun- [5] gen, Schickſalswechſel und Lebensſtöſſen? In ihrer immer regen Gegenwürkung und Geiſtesgröſſe? Weilt ihr lieber an der Moorlache, als an der grünen See in unauslöſchlicher Bewegung und dem hellen Felſen mitten inn? Ja, meine Herren! wenn Sie den Helden nicht der Mühe werth ach- [10] ten, nach ſeinen Schickſalen zu fragen, ſo wird Ihnen ſein Schickſal nicht der Mühe werth dünken, ſich nach dem Helden umzuſehen. Denn der Held allein iſt der Schlüſſel zu ſeinen Schickſalen.

Ganz anders iſts mit der Komödie. Meiner Meynung [15] nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie eine Sache, einer Tragödie eine Perſon. Eine Misheurath, ein Fündling, irgend eine Grille eines ſeltſamen Kopfs (die Perſon darf uns weiter nicht bekannt ſeyn, als in ſo fern ihr Charakter dieſe Grille, dieſe Meynung, ſelbſt dieſes Syſtem [20] veranlaßt haben kann: wir verlangen hier nicht die ganze Perſon zu kennen). Sehen Sie, meine Herren, das wäre ſo meine Meynung über Shakeſpears Komödien — und alle Komödien, die geſchrieben ſind und geſchrieben werden können. Die Perſonen ſind für die Handlungen da — [25] für die artigen Erfolge, Wirkungen, Gegenwirkungen, ein Kreiß herumgezogen, der ſich um eine Hauptidee dreht — und es iſt eine Komödie. Ja warlich, denn was ſoll ſonſt

Komödie in der Welt ſeyn? Fra- [55] gen Sie ſich und andere! In Trauerſpiele aber ſind die Handlungen um der [30] Perſon willen da — ſie ſtehen alſo nicht in meiner Gewalt, ich mag nun Pradon oder Racine heiſſen, ſondern ſie ſtehen bey der Perſon, die ich darſtelle. In der Komödie aber gehe ich von den Handlungen aus, und laſſe Perſonen Theil dran nehmen welche ich will. Eine Komödie ohne [35] Perſonen intereßirt nicht, eine Tragödie ohne Perſonen iſt ein Widerſpruch. Ein Unding, eine oratoriſche Figur, eine Schaumblaſe über dem Maul Voltairens oder Corneillens ohne Daſeyn und Realität — ein Wink macht ſie platzen.

— — Das wärs nun, meine Herren! ich bin müde, [40] Ihnen mehr zu ſagen. Aber weil doch jeder Rauch machen muß, der ſich unterſtehen will, ein Feuer anzuzünden. [229] Ich bin gewiß, daß es noch lange nicht genug war, Aufmerkſamkeit rege zu machen — nichts deſto weniger ſtraft mich mein Gewiſſen doch, daß ich ſchon zu viel geſagt. Denn es iſt ſo eine verdrüßliche Sache, von Dingen zu [5] ſchwätzen, die ſich nur ſehen und fühlen laſſen, über die nichts geſagt ſeyn will — *qui hedera non egent.* Hätt ich nur mit dieſen Anmerkungen das ausgerichtet, was Petronius in ſeinem Gaſtmahl des Trimalchion von — daß die Römer zwiſchen den ungeheuren Mahlzeiten der Satur- [10] nalien ſich eines Brechmittels, auch wohl ſchnellwirkenden Purganz bedient, um ſich neuen Appetit zu ſchaffen.

[56] Wer noch Magen hat und ich kann ihm mit einem bisher unüberſetzten — Volksſtück — Komödie von Shakeſpearn aufwarten. — — **Seine Sprache iſt die Sprache [15] des kühnſten Genius, der Erd und Himmel aufwühlt, Ausdruck zu den ihm zuſtrömenden Gedanken zu finden. Menſch, in jedem Verhältniß gleich bewandert, gleich ſtark, ſchlug er ein Theater fürs ganze menſchliche Geſchlecht auf, wo jeder ſtehn, ſtaunen, ſich freuen, ſich wiederfinden konnte, vom [20] oberſten bis zum unterſten. Seine Könige und Königinnen ſchämen ſich ſo wenig als der niedrigſte Pöbel, warmes Blut im ſchlagenden Herzen zu fühlen, oder kützelnder Galle in ſchalkhaftem Scherzen Luft zu machen, denn ſie ſind Menſchen, auch unterm Reifrock, kennen keine Vapeurs, [25] ſterben nicht vor unſern Augen in müßiggehenden Formularen dahin, kennen den tödtenden Wohlſtand nicht.** Sie werden alſo hier nicht ein Stück ſehen, daß den und den, der durch Augengläſer

bald ſo, bald ſo, verſchoben drauf loßguckt, allein intereßirt, ſondern wer Luſt und Belieben [80] trägt, jedermann, bringt er nur Augen mit und einen geſunden Magen, der ein gutes ſpasmatiſches Gelächter — — doch ich vergeſſe hier, daß ich nicht das Original, ſondern — *eheu discrimina rerum* — meine Ueberſetzung ankündige — mag er immerhin auftreten, mein Herkules, [85] wär's auch im Hemd der Dejanira — —

Regiſter.

(Das Regiſter berückſichtigt auch den Neudruck (S. 101 ff.), nicht aber die Inhaltsangabe und das Literaturverzeichnis. Das Namenregiſter erſtrebt Vollſtändigkeit, das Sachregiſter dagegen verzichtet auf die unweſentlichen Stellen. Die Zahlen geben die Seiten an.)

A. Namenregiſter.

Addiſon 79. 134.
Alcibiades 54.
Alexander 129.
Alexandrien 86. 138.
Algarotti 31. 66. 70. 132. 135.
Allgemeine deutſche Bibliothek 6. 95.
Almanach der deutſchen Muſen 1.
Alten, die ſ. Griechen.
Amor 112.
Aulus ſ. Gellius.
Antonius 134.
Antike ſ. Griechen.
Apelles 78. 122.
Apollo 136.
Archimedes 123.
Ariſtophanes 98.
Ariſtoteles (Ariſtoteliker) 3. 6. 19—25. 26. 27. 31. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 48. 53. 56. 57. 58. 59. 60. 62. 63. 64. 67. 70. 72. 79. 81. 82. 83. 85. 87. 88. 93. 94. 99. 104. 106. 108. 114. 115. 119. 120. 121. 122. 123. 124. 125. 127. 128. 129. 135. 136.
Armide 131.
Äſchylus 25. 67.
Auguſtus 80. 126.

Bacchus 5. 30. 112. 132.
Bartholomäusnacht 20.
Batteux 42. 59. 60. 118.
Baumgarten 60 f. 75.
Belſazer 43. 77. 117.
Berlin 50.
Bibel 52.
Bibliothek der ſchönen Wiſſenſchaften 6. 95.
Blätter für literariſche Unterhaltung 9.
Blätter von deutſcher Art und Kunſt ſ. Herder.
Bleſſig 15.
Bock 3.
Boie 6.
Brutus 132. 133. 134. 135.
Briten ſ. Engländer.
Bückeburg 70.
Bunian 114.

Cäſar 34. 80. 126. 132. 133. 134.
Casca 134.
Caſſius 133. 134. 135.
Cato 134. 135.
Cerberus 112.
Charpentier 20.
Cicero 111.
Cimber 134.
Clarke 9. 10.
Claudius 3.
Cluver 4. 113.
Columbus 117.
Corneille 2. 32. 33. 54. 130. 139.
Cramer 75.

Dacier 23. 24. 64. 128. 137.
Daniel, Buch 77.
Dante 38. 127.
Decius 134.
Dejanira 140.

Deutsche Gesellschaft s. Gesellschaft.
Dido 38. 128.
Diomedes 135.
Dorer-Egloff 7.
Dorpat 50.
Du Bos 11. 30. 32. 33. 34. 35. 39. 42. 44. 45. 65. 107. 111.
Düntzer 7. 9. 41.

Elisabeth 112.
Engländer 1. 2. 3. 40. 52. 55. 84. 112 f. 119. 127. 132.
Ennius 31. 132. 135.
Euklid 24.
Euripides 130.

Fielding 126.
Fort Louis 15.
Frankfurt 51. 90.
Frankfurter gelehrte Anzeigen 2. 3. 5. 95.
Franzosen 1. 2. 3. 4. 24. 26. 27. 29. 30 ff. 36. 37. 38. 40. 47. 52. 53. 54 f. 55. 56. 57. 58. 65 ff. 69. 83. 94. 98. 112. 113. 119. 127 f. 128—135. 136.
Froitzheim 4. 8 9. 10. 14. 15. 99.

Garrick 28. 29. 30. 96. 113.
Garnier 31.
Gellius, Aulus 111.
Genée 7.
Gerstenberg 1. 3. 11. 32. 42 ff. 50. 51. 53. 55. 64. 72 ff. 76. 80. 84. 85. 86. 96.
Gesellschaft guter Freunde 6. 7. 8. 9. 14—18. 37. 52. 58. 68. 70. 71. 99. 100. 110.
Goedeke 2.
Goethe:
  Baukunst 32. 35. 67. 71. 78.
  Briefe 10. 16. 17. 81.
  Clavigo 1. 3.
  Dichtung und Wahrheit 6. 7. 8. 9.
  Götz 3. 6. 7. 11. 12. 16. 18. 29. 46. 68 f. 71. 79. 80. 86. 87. 92 f. 95. 104. 110.
  Puppenspiel 3.
  Zum Schäkespears Tag 8. 11. 18. 28. 32. 37. 53. 54 f. 56. 78. 89.
  Werther 1. 3.
  Außerdem 2. 4. 10. 14. 15. 51. 52. 81 f. 99. 100.
Goldsmith 51. 52.
Griechen 19. 20. 21 f. 23. 24. 25. 26. 27. 30. 31. 40. 41. 48. 52. 53. 54. 55. 56. 67. 83. 85. 88. 111. 119. 124. 135 f.
Grandison s. Richardson.
Griselda s. H. Sachs.
Gruppe 7. 10. 43.

Haffner 15. 16.
Halbe 90. 94.
Hamann 3. 11. 50.
Hamlet 76.
— s. Shakespeare.
Heinse 28.
Heloise s. Rousseau.
Herder:
  Abbt 11. 67.
  Blätter von deutscher Art und Kunst, darin Aufsätze über Ossian und über Shakespeare 1. 6. 8. 11. 12. 18. 24. 25. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 35. 36. 44. 48. 52. 53. 55. 56. 65. 67. 70. 71. 78. 80. 82 ff. 85. 86. 88. 89. 92. 95. 100. 104. 110.
  Fragmente 10. 11.
  Tagebuch 32.
  Außerdem: 3. 8. 9. 50. 51. 76. 96.
Herkules 140.
Hippel 3.
Hobbes 59.
Hochburg 95.
Home 118.
Homer 51. 52. 112. 126.
Horace 134.
Horaz 5. 43. 76. 80. 111. 117. 122. 126.
Huber 73.

Italiener 39. 112. 127.

Jacobi, Betty 16.
Jerzembsky 8. 9. 10. 99.
Jesuiten 37. 127.
Jokasta 136.
Journal Encyclopédique 122.
Jung-Stilling 15. 17.

Karl VII. 34.
Kayser 14.
v. Kleist 50.
Keckeis VIII.
Klopstock 3. 11. 127.
Kochberg 51.
Kochendörffer 8. 9. 14. 15.
Königsberg 50.
Köster 108.

Lamotte 57. 66. 127.
Landau 12. 42. 51. 59. 61.
Lavater 10. 15.
Leibniz 59. 60 f. 67.
Leipziger, Die 6.
Lenz:
  Anmerkungen übers Theater:
    Vorwort 6. 7. 8. 9. 14. 15. 18. 82. 92 f. 99 f. 104. 110.
    Einleitender Überblick 26. 28 ff. 33. 34. 35. 39. 44. 47. 48. 70. 81. 106. 111 ff.

Lenz (Fortsetzung):
Anm. über das Wesen des Dramas 26. 37. 39 ff. 42. 44. 47 f. 58—64. 70 f. 88. 93. 104. 105. 106. 107. 114 ff.
Anm. über die drei Einheiten 26. 37 ff. 44. 47 f. 52—58. 70. 88. 89. 93. 97. 105. 106. 107. 123 ff.
Anm. über das Handwerksmäßige 26. 30 ff. 34. 35. 36. 44. 47 f. 65—68. 70. 104. 105. 106. 107. 128 ff.
Schlußanmerkung 21. 23. 24. 26. 27 f. 29. 30 33. 34. 36. 40. 41. 44. 45. 47 ff. 82 ff. 88. 90. 93. 104. 105. 106. 108. 137 ff.
1. Bearbeitung 34. 36. 44. 46. 48. 68. 70—80. 86. 92. 93. 97. 104. 105. 106. 108.
2. Bearbeitung 23. 24. 25. 27. 34 40 45. 47. 48. 78. 80—91. 99. 104. 106. 108.
Über Drama und Epos 26. 33 ff. 36. 39. 44. 45. 46. 48. 71. 79 f. 86. 97.
Über das Individuelle 26. 34 ff. 45. 106.
Amor vincit omnia 1. 2. 3. 4. 7. 10. 26. 40. 51. 58. 66. 70. 87. 92. 100. 106.
Aufsätze usw. 5. 10. 14. 17. 18. 95. 96. 98.
Briefe 12 f. 16. 17. 18. 42. 51. 59. 61.
Coriolan 96.
Gedichte 12 f. 14. 15. 51. 96.
Götz, Über 45 ff. 68 f. 71, 79. 80. 86. 97.
Hofmeister 1. 6. 9. 16. 66. 100.
Menoza 1. 3. 5. 6. 16. 66. 73. 96. 100.
Pandämonium 96.
Plautus, Lustspiele nach 6. 9. 12. 16. 17. 18. 66. 81. 82. 100.
Sizilianische Vesper 8.
Soldaten 6. 10. 51.
Wolken 10.
Lenz, Vater des Dichters 17.
Lenz, Bruder des Dichters 16.
Lerse 17. 18. 28. 37.
Lessing 1. 4. 6. 10. 11. 24. 25. 29. 30. 32. 38. 48. 50. 53 f. 56. 57. 58. 61. 62. 64. 65. 72. 76. 77. 81. 82. 84. 85.
Lilliput 2.
Literaturbriefe, Berliner, s. Lessing.
— Schleswiger, s. Gerstenberg.
London 96.
Longin 118.
Lucius 133. 134.
Lukan 130.
Lukrez 39. 43.
Luther 67.

Mäcen 80. 126.
Merk 6.
Mercurius, Altonaischer Gelehrter 29.
Merkur, Der Teutsche 3. 5. 6. 29. 112
Metastasio 113.
Milton 116.
Minerva 133.
Montesquieu 66.
Morf 90.
Moskau 8. 9. 99.
Müller-Straßburg 15.

Naumburg 5.
Nicolai 4. 6. 50.
Nini 12.

Oedipus 30. 112. 135. 136.
Orpheus 112.
Ossian 8. 16.
Ott 15. 16. 18.
Otway 79.
Ovid 111.

Parther 134.
Parnaß 3. 117.
Petronius 28. 139.
Plautus 52. 111. 113. 130.
Polyglotus 122.
Pompejus 134. 135.
Pope 43. 51. 96.
Portia 132.
Pradon 30. 130. 133. 139.
Prometheus 69. 71. 78. 79.
Pyramus 12.

Racine 2. 30. 131. 133. 139.
Ramler 50.
Ramus, Petrus 20. 115.
Rauch 9.
Rebhun 35. 121.
Richardson (Grandison) 121.
Riga 50.
Röderer 15. 17.
Rom 28. 80. 86. 126. 133. 134. 138.
Römer 29. 30. 111 f. 134. 139.
Roscius 111. 130.
Rousseau 31. 35. 121. 130.

Sachs, Hans 35. 90. 137.
Salzmann, Aktuar 8. 15. 16. 17. 18. 51. 52. 59. 81.
Salzmann, Bruder des Aktuars 15. 17.
Saturnalien 139.
Schmid 4. 6.

Schmidt, Erich 7. 9. 14. 16. 17. 18. 45. 51. 68.
Schwickert 1.
Seneka 32. 33. 111. 130.
Shakeſpeare 1. 2. 3. 4. 5. 6. 8. 11. 18. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 33. 34. 37. 38. 40. 51. 53. 55. 58. 63. 64. 65. 66. 67. 70. 75. 78. 79. 80. 83. 84. 85. 86. 89. 90. 92. 93. 95. 96. 98. 99. 109. 113. 123. 126. 127. 129. 132. 133. 134. 135. 138. 139.
Sievers 105. 108.
Simſon 121.
Société ſ. Geſellſchaft.
Sophokles 24. 25. 54. 67. 78. 83. 84. 113.
Stein, Frau v. 51.
Stein, Hch. v. 61. 67.
Steinbach, Erwin v. 67.
Sterne 12. 106. 115.
Stilling ſ. Jung.
Stöber 7. 10. 11. 12. 15. 16. 18. 28. 59. 61.
Stolberg 3.
Straßburg (Straßburger) 7. 8. 11. 12. 13. 14. 15. 17. 18. 25. 31. 32. 43. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57 f. 64. 67. 81. 99.

Terenz 111.
Theben 5.
Therſit 32.
Thespis 25. 67. 122.
Thispe 12.
Tieck 6. 7. 15. 107.
Trimalchio ſ. Petronius.
Troja 112. 125.
Türkheim-Straßburg 15.

Ulyſſes 32.
Utika ſ. Cato.
Utopien 30.

Venus Urania 127.
Virgil 31. 38. 57. 128. 132. 135.
Vicar of Wakefield ſ. Goldſmith.
Voltaire 3. 24. 26. 30. 31. 32. 37. 57. 65. 70. 90. 95. 98. 127. 130. 131. 132. 133. 136. 139.

Wagner, H. L. 2.
Wandsbecker Bothe 1.
Weilen, A. v. 72.
Weinhold 8. 9. 10. 12. 81.
Weiße (Weiß) 6. 84.
Weygand 1. 16. 109.
Wieland 1. 2. 3. 4. 5. 6. 10. 29. 95. 133.
Winckelmann 59. 73.

Young 11. 50. 79.

Zerzemsky ſ. Jerzembsky.
Zeuxes 121.
Zierau 3. 4. 5. 96.
Zoeppritz 16. 97.
Zürich 14.

B. Sachregiſter.

Abſicht (Geſichtspunkt, Standpunkt, Tendenz beim dichteriſchen Schaffen) 76. 77. 78. 89. 117. 122. 123.
Anſchauung (das anſchauliche Moment in der Dichtkunſt) 58. 59. 61. 62. 72. 74. 76. 80. 115—118. 126.
Aufführung ſ. Vorſtellung.
Aufklärung ſ. Verſtand.

Begebenheiten im Drama ſ. Handlung.
Begeiſterung 74 f. 76. 79. 117.
Bel eſprit („Kopf") 2. 42. 73 ff. 76. 116 f. 118.

Charakter im Drama 1. 2. 32. 40. 62—64. 65—67. 85 f. 88. 98. 119—123. 128. 129—131. 135.
Charakteriſtiſche, Das, ſ. Individuum.
Charakterſtück 64. 86. 130. 138.

Dichter ſ. Genie.
Dichtkunſt, Weſen der 41 ff. 58—62. 71 f. 73. 114—118.
Drama, Weſen und Zweck 1. 2. 3. 39 ff. 45—47. 62—64. 69. 84 f. 97. 98. 118—123. 135—139.

Einheit in der Kunſt überhaupt und im Drama 60 f. 78. 84. 87. 88—91. 96. 97 ff. 123 f. 138 f. (ſ. auch Mannigfaltigkeit).
Einheiten, Die drei 3. 27. 37—39. 52—58. 83 f. 89 f. 96 ff. 123—128. 137 f.
Einheit des Chors 38. 53 f. 55. 56. 124.
— des Intereſſes 98.
— des Überblicks 90.
Epos 33 f. 38. 39. 75. 79 f. 125 f. 127. 128. 135.